

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛІНГВІСТИКИ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ

Завідувач випускової кафедри

_____ С.І. Сидоренко

«_____» _____ 2021 р.

ДИПЛОМНА РОБОТА

ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР

**ЗА СПЕЦІАЛІЗАЦІЄЮ «ГЕРМАНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ (ПЕРЕКЛАД
ВКЛЮЧНО), ПЕРША – АНГЛІЙСЬКА»**

Тема: *Мовні засоби репрезентації художнього простору в сучасній англomовній прозі (на матеріалі роману Елен Діmfна Кьюсак «Say no to Death»)*

Виконавець: студентка групи ФЛ-201«Мз» БАБАК ЯНА АНАТОЛІЇВНА

Керівник: канд. філол. наук, доцент АЛЛА ВАСИЛІВНА ГОЛОВНЯ

Нормоконтролер: _____ (Кондратенко Юлія Вікторівна)

Київ 2021

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ	9
1.1. Художній текст як об'єкт сучасних лінгвістичних досліджень.....	9
1.2. Поняття художнього простору.....	15
1.2.1. Поняття «простір», «місце» та «об'єкт».....	17
1.2.2. Проблема репрезентації категорії простору.....	20
1.3. Мова як засіб відтворення концептуально-когнітивної і національної картини світу.....	27
1.4. Особливості реалізації категорії простору в творах Елен Дімфна Кьюсак.....	32
Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВІДТВОРЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ	36
2.1. Етапи дослідження відтворення мовних засобів репрезентації художнього простору.....	36
2.2. Методика аналізу мовних засобів репрезентації художнього простору.....	38
2.3. Термінологічна база дослідження.....	43
2.4. Співвідношення моделі простору із сюжетно-композиційною та смисловою структурою тексту.....	49
Розділ 3. СПОСОБИ МОВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ДІМФНА КЬЮСАК «SAY NO TO DEATH»	52
3.1. Особливості художнього простору у романі.....	52
3.2. Лінгвістичні засоби репрезентації художнього простору.....	61
3.2.1 Лексичні засоби.....	61
3.2.2 Стилiстичні засоби.....	64
3.2.3 Синтаксичні засоби.....	69
Висновки	73

Список використаних джерел.....	76
Додатки.....	94
Додаток А.....	94
Додаток Б.....	95
Додаток В.....	96
Додаток Г.....	97
Додаток Д.....	98

ВСТУП

Простір як найважливіша категорія буття та універсалія людського досвіду служить основою для моделювання сюжетної та смислової структури художнього тексту, що є однією з найбільш досконалих словесно-мовленнєвих форм систематизації уявлень людини про навколишній світ, що виражає індивідуальний, естетичний характер художнього сприйняття навколишньої дійсності.

Художній простір як базова структура художнього тексту давно привертав увагу дослідників у галузі філософії, літературознавства, стилістики та лінгвістики тексту. Складність проблеми художнього простору обумовлена як багатозначністю самого терміну «простір», багатогранністю його відносин із такими поняттями як «місце», «об'єкт», «текст», «мова», так і з широтою категорії простору, можливістю виділення у ній безлічі різнохарактерних прототипів.

Починаючи ще зі спроб Лессінга, який намагався визначити відносини між твором мистецтва, простором і часом [71, с.51], дослідження художнього простору велося в різних напрямках. На сучасному етапі розвитку теорії художнього простору великий інтерес викликає проблема створення образу географічного простору у творах художньої літератури, що дає ключ до системи уявлень про простір, характерний для певної історичної доби [161, с.199; 69, с.32; 42, с.213; 46, с.84].

Зазначене ще В. Я. Проппом та М. М. Бахтіним жанрове значення художнього простору [104, с.56-58; 14, с.176-177], поставило питання про особливості функціонування його у різних жанрах літератури, в рамках якого вивчалася роль художнього простору у жанрі казки та літопису [136, с.199-200; 74, с.339], роману [85, с.201; 14, с.213-217], радіоп'єси [149, с. 14-17], билини [93, с.185; 77, с.304] та в жанрі оповідання [147, с.156-161].

У рамках лінгвостилістики дослідженню піддавалися класи лексичних одиниць, що мають просторову референцію, та особливості їх функціонування у художній прозі [65, с.90; 17, с.9-11; 123, с. 9-11; 148, с.94-98]. Крім того, вивчалися граматичні засоби вираження локальності в художньому тексті та їхня стилістична значимість [116, с.34-37; 61, с.145; 135, с.102-106; 146, с.131-135], а також

стилістичні засоби створення віртуальної реальності у мистецькому творі [138, с.92-97].

Дослідники відзначають ідеальний, суб'єктивний, антропоцентричний характер художнього простору, його нерозривний зв'язок з часом та речами, що організують його структурно [50, с.304; 14, с. 185-187; 97, с.204-206]. Всі ці властивості художнього простору тісно пов'язані з поняттям образності як основи функціонування мови простору у творі літератури [143, с.101-107].

На сучасному етапі свого розвитку теорія художнього простору набула нового звучання у зв'язку з розвитком концепції семіотичних систем [77, с.250], появою нових даних про сприйняття людиною простору та способи представлення знань про простір у мові [156; 160; 164], розвитком теорії семантичних універсалій [165], а також у зв'язку з вивченням когнітивних механізмів концептуалізації та категоризації у рамках розгляду мовної та концептуальної картини світу [63, с.150-153; 58, с.33-36; 151, с.255-262; 67, с.8-10; 79, с.22-24].

Проблема відображення часу та простору в художній літературі розроблялася багатьма вітчизняними та зарубіжними вченими. Так, наприклад, даній проблемі присвячені роботи М. Д. Ахуднова, М. М. Бахтіна, А.В.Демченко, С. В. Каширіна, С. А. Бабушкіна, Д. С. Лихачова, Ю. В. Спіцина, Г.Н. Слепухов, Н. Г. Сівохіна, І. Б. Роднянської, Е. В. Морозова, Л. В. Мочалова, І. М.Бабій, Т.Ю.Мкртчяна, В. М. Топорова, Б. А. Успенського та ін.

В останні роки проблема вивчення художнього простору набула особливої актуальності, оскільки звернення до ідей та методів когнітивної лінгвістики дає можливість відповісти на найважливіші питання, що стоять перед лінгвістами, зокрема, питання про те, як лінійне декодування вербальних письмових знаків художнього тексту призводить до формування у свідомості інтерпретатора, і питання, які ментальні репрезентації стоять за мовними одиницями, що беруть участь у створенні такого образу. Отже, **актуальність цього дослідження** визначається необхідністю подальшого вивчення мовної концептуалізації простору, а також принципів вираження просторової локалізації у текстах різної смислової та жанрової віднесеності. Також актуальним є виділення та

систематизація способів та прийомів структурування художнього простору у сучасному англomовному художньому тексті з урахуванням загальномовних та індивідуально-авторських просторових моделей.

Мета роботи – визначити мовні засоби репрезентації художнього простору у романі Елен Дімфна Кьюсак «*Say no to Death*».

Для досягнення поставленої мети потрібне вирішення наступних **завдань**:

- з'ясувати поняття «художній текст» як об'єкта сучасних лінгвістичних досліджень;
- встановити поняття «художнього простору»;
- висвітлити особливості реалізації категорії простору в творах Елен Дімфна Кьюсак;
- визначити етапи та методи дослідження відтворення мовних засобів репрезентації художнього простору, а також методику аналізу мовних засобів репрезентації художнього простору;
- з'ясувати співвідношення моделі простору із сюжетно-композиційною та смисловою структурами тексту;
- проаналізувати особливості опису художнього простору в романі;
- охарактеризувати лінгвістичні засоби репрезентації художнього простору в романі «*Say no to Death*».

Об'єктом дослідження є художній простір у романі Елен Дімфна Кьюсак «*Say no to Death*».

Предметом вивчення в роботі є мовні засоби репрезентації художнього простору у романі Елен Дімфна Кьюсак «*Say no to Death*».

Методи дослідження зумовлені загальною метою та конкретними завданнями роботи.:

1. Порівняльний аналіз – аналіз матеріалів для написання магістерської роботи;

2. Дедукція використовується для виділення з усього прочитаного матеріалу найголовнішого, що допоможе написати магістерську роботу;
3. Метод суцільної вибірки – відбір прикладів з джерел ілюстративного матеріалу, що будуть використані під час написання магістерської роботи;
4. Синтез – поєднання виділеного матеріалу з різних книжок в одне ціле (магістерську роботу);
5. Узагальнення – фіксування, з отриманого матеріалу, загальних ознак та властивостей і здійснення переходу від одиничного до загального.
6. Індукція – будування узагальнень досліджуваних явищ до кожного розділу та загального висновку.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що виконане детальне дослідження художнього простору в сучасній англomовній прозі (на матеріалі роману Елен Дімфра Кьюсак «*Say no to Death*») з урахуванням функціонально-стилістичних засобів зображення характеротворчої функції простору і часу. Деталізовані та розширені дані щодо вивчення художнього простору у творах сучасної англomовної прози, а також створено класифікацію описів художнього простору у творі Елен Дімфра Кьюсак «*Say no to Death*».

Практичне значення наукової праці полягає в можливості використання її матеріалів та результатів у вивченні курсів з літературознавства, мовознавства (розділ «Жанрові особливості зарубіжної літератури», «Зарубіжна література», «Проблеми художнього перекладу» та ін.). Матеріал дослідження може використовуватись при підготовці загальних та спеціальних курсів та семінарів з літературознавства та історії зарубіжної літератури у ВНЗ, для підвищення освітнього рівня при вивченні прози на парах зарубіжної (всесвітньої) літератури, а також у системі підвищення кваліфікації педагогів у процесі їх підготовки та перепідготовки.

Апробація отриманих результатів. Результати досліджень були оприлюднені на Львівському науковому форумі «Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти», м. Львів, 7-8 листопада 2021 р.

Публікації. Бабак Я.А. Мовні засоби репрезентації художнього простору в сучасній англomовній прозі. Збірник тез наукових доповідей «Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку». м. Одеса, 2021р. С.62-66

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел та додатків.

Загальний обсяг роботи складає 98 сторінок, з яких 75 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

1.1 Художній текст як об'єкт сучасних лінгвістичних досліджень

Останні десятиліття художній текст як особлива форма систематизації знань людини про світ привертає до себе увагу дослідників різних наукових дисциплін: стилістики, літературознавства, семіотики, когнітивної лінгвістики, культурології, що дозволяє багатосторонньо висвітлити проблеми, що стоять перед наукою та стосуються основних функцій і особливостей структури художнього тексту, як у плані змісту, так і в плані форми.

Особливого значення вивчення художнього тексту набувають дослідження у межах лінгвістики тексту, результати яких дедалі більше проникають до інших галузей знання. На думку багатьох вчених, проблеми стилістики та стилістичного аналізу тексту є дуже актуальними [149; 120; 96], а вивчення мови художньої літератури привертає до себе постійну увагу лінгвістів [31; 66]. У зв'язку зі зв'язком лінгвостилістики з лінгвістикою тексту, з одного боку, і теорією художньої літератури, з іншого, одним із головних її завдань стає виявлення загальнозначущих закономірностей, які лежать в основі мовної організації художнього тексту і є «сутністю і мірою естетичного ефекту» [77, с.337].

Останнім часом у лінгвостилістичних дослідженнях особлива увага приділяється комунікативно-прагматичному аспекту вивчення текстів художньої літератури [22; 1]. Сучасні дослідження художньої мови як особливого способу передачі інформації можна умовно розділити на дослідження промови поетичної [56; 35; 57] та дослідження художньої прози [26; 66; 142]. Якщо історично в рамках теорії літератури поетична мова мислилась як щось вторинне, складніше, а, отже, і досконаліше за структурою, ніж проза, то в сучасних роботах з літературознавства та лінгвостилістики художня проза розглядається не як проста копія нехудожньої мови, а як складна багатостороння структура, що максимально повно відображає картину реальної дійсності [76, с.140-142]. Дослідники відзначають, що при всій

специфіці поезії та прози, вони мають певну типологічну спільність, завдяки подібним комунікативним функціям: естетичної, емоційної, експресивної та ін., а також подібності комунікативно-прагматичної ситуації та мовних засобів реалізації комунікативних завдань, з чого можна стверджувати, що всі висновки щодо комунікативно-змістовної сторони, зроблені дослідниками поезії чи прози, поширюються на художній текст загалом.

У рамках загальної теорії комунікації багато дослідників приходять до висновку, що текст як «цілісний твір мовленнєвого процесу, відповідає умовам завершеності, цілісності, зв'язності, а тому і комунікативній спрямованості» [35] є основною одиницею художньої комунікації. Причина, очевидно, полягає в тому, що художній текст, на відміну від будь-якого іншого тексту, повинен, перш за все, характеризуватись параметром обсягу [31б с.9], достатнім для того, щоб у ньому проявилися такі категорії як сюжетна напруга, емоційна напруга та глибинна напруга (підтекст). У зв'язку з цим художній текст можна як складну комунікативно-інформативну систему – явище писемного мовлення – мета якої суть естетичного, образотворчо-виразного розкриття сенсу.

Є. В. Падучева зазначає, що в художній розповіді порушуються всі умови конвенційної комунікативної ситуації: єдності часу і місця, тотожності світу комунікантів світу їх референції, конкретно-референтного, не збігається з самим адресатом, що говорить, оскільки конвенційна схема комунікації зазнає в художньому тексті з розщепленням адресата кілька суб'єктів свідомості: автора, оповідача, персонажів [96].

Загальні ідеї теорії комунікативно-мовної взаємодії знаходять своє продовження в рамках когнітивної теорії мови, що вивчає процеси зберігання, передачі та отримання людиною знань про навколишній світ, необхідних, у тому числі, і для виробництва, планування та розуміння мовних актів [162]. З погляду когнітивної лінгвістики суть комунікації полягає в тому, щоб у когнітивній системі реципієнта побудувати концептуальні конструкції, моделі світу, що співвідносяться з моделями світу, що говорить, але не обов'язково повторюють їх [114, с. 7].

Аналізуючи завдання лінгвістики тексту на сучасному етапі, Я. Тураєва відзначає її особливий статус, який набувається у зв'язку з когнітивним підходом. Текст як об'єкт лінгвістики грає особливу роль у передачі знань, розкриваючи модель світу, яку людина несе у своїй свідомості. У зв'язку з цим намічаються найбільш актуальні на сьогоднішній день напрями дослідження, що проводяться в рамках лінгвістики тексту, а саме: 1) вивчення парадигматики художнього тексту та поетики асоціацій; 2) дослідження антропоцентризму і антропометризму художнього тексту і проблем погляду і модальності художнього тексту, що впливають звідси; 3) вивчення семантики художнього тексту, вивчення мови як системи, що дає уявлення про індивідуальні та національні особливості уявлень про світ; 4) дослідження прирощень сенсу у мовних одиниць всіх рівнів та створення живописно-пластичних образів [131, с.105].

При вивченні особливостей засобів репрезентації простору в художньому творі не можна оминати питання, якою є специфіка художнього тексту, що визначає, у тому числі, і специфіку відображення простору. Проблема визначення специфіки художнього тексту – одна з глобальних проблем у лінгвістиці. У рамках цього дослідження ми не ставимо собі завдання розглянути всю сукупність точок зору на цю проблему, що існує на даний момент у науці, оскільки це вимагало б досить об'ємного викладу. Однак дозволимо собі зупинитися на тих аспектах проблеми, які безпосередньо і найбільше визначають специфіку репрезентації простору в художньому тексті.

Специфіка художнього тексту багато в чому пояснюється його антропоцентричністю, яка полягає в тому, що людина постає як організуючий центр художнього бачення. М. М. Бахтін зазначає, що світ художнього твору – це світ організований, упорядкований, завершений навколо однієї людини як її ціннісне оточення, в якому стають значущими всі відносини – просторові, тимчасові та смислові [14. с. 90]. Художнє мовлення передає образне уявлення дійсності, пропущене через індивідуальне свідомість, з позиції конкретного адресанта. Тому основним інтерпретації художнього тексту стає «образ автора» – поняття, запроваджене у стилістичну термінологію В. В. Виноградовим, що визначається ним

як «цементуюча сила, яка пов'язує всі стильові засоби в цілісну словесно-художню систему» [26, с.92].

Антропоцентричність художнього тексту проявляється також і в тому, що суб'єктом створених уявою автора подій та світів та центральним об'єктом зображення і є персонаж (герой), представлений у часі та просторі. Такий персонаж формує ще одну смислову категорію художнього тексту – «образ персонажа».

Художній текст завжди є конкретною реалізацією індивідуальної мовної системи автора чи персонажа [66]. У зв'язку з можливою «багатоликістю» адресанта художньої мови великий інтерес викликає позначена ще Б. А. Успенським проблема «точки зору» як основної категорії смислової структури тексту [132]. Б.А.Успенський намітив основні аспекти проблеми типології композиції художнього тексту, наприклад: типи точок зору, їх відносини між собою, їх функції у літературному творі, які отримали широкий розгляд у дослідженнях останніх десятиліть [125; 68; 139].

Тріада автор-герой-читач стає тим стрижнем, на який нанизуються всі елементи художнього тексту, і з яким так чи інакше виявляються пов'язаними всі аспекти художньої комунікації.

Антропоцентричність художнього тексту, його естетичний і образотворчовиразний характер, при якому «головною стає функція впливу, а функція повідомлення відходить на другий план» [1, с. 3] тісно пов'язані з категорією художності (поетичності), яка багато в чому визначає способи репрезентації у творах художньої літератури.

Як визначальні ознаки художності різними вченими називаються такі ознаки як орієнтованість на форму (Р. О. Якобсон), «діалогічність» (М. М. Бахтін), унікальність («неможливість зміни мовного оформлення») мовних засобів передачі змісту (Г. В. Степанов) тощо [14].

У межах філософії естетики художність сприймається як «... унікальний спосіб освоєння людиною дійсності, у якому інші види діяльності виявляються синкретично злитими в одне нерозчленоване ціле» [50, с. 253]. У деяких дослідженнях художність розуміється також як сукупність установок, що

організують, принципів і форм художнього мислення і творчості або як культурно-історична категорія мистецтва певної епохи [19, с.14].

Дискусії з цієї проблеми тривають донині й у межах вітчизняної лінгвістики [34; 106]. У сучасних дослідженнях наголошується, що відмінними рисами художності є відкритість, гнучкість, відносність, градуйованість (категорія може бути представлена лише у вигляді шкали), а також наголошується на її інваріантному та історичному характері [34]. Ця категорія обумовлена потребою передати індивідуальне сприйняття реальності, відмінне від загальноприйнятого, проте пов'язане з ним.

Концепція лінгвістичного, що заслуговує на увагу (стилістичного) обґрунтування поняття художності пропонує у своїй роботі Псурцев [106, с.19]. Побудувавши матрицю щодо трьох визначальних ознак художності – безситуативності, що розуміється як відсутність існуючого, відомого реципієнту та автору, ситуативного контексту, орієнтованості на форму (наявність у тексті деякої кількості стилістичних прийомів та/або інших образно-асоціативних засобів) та політропоморфізму сенсоформування – і заповнюючи її для різних типів текстів, автор отримує поле художності, де є ядро (всі три ознаки виражені в тексті цілком чітко) і периферія (та чи інша ознака виражений не цілком чітко або латентно). Переносячи вищезазначене на область стилістичних прийомів, можна зробити висновок про те, що художність останньої, очевидно, залежатиме від тих же лінгвістичних параметрів, що піддаються об'єктивному виміру, як політропоморфізм сенсоформування, орієнтованість на мовну форму, початкову безситуативність, а також від універсальних чинників, що не піддаються виміру, наприклад діалогічність та унікальність мовного оформлення художнього сенсу.

Важливою відмінністю художнього тексту, що визначає специфіку репрезентації простору, є образність. У зв'язку з цим не можна не зупинитися на деяких аспектах цієї проблеми в рамках цього дослідження.

Образність ставала об'єктом вивчення безлічі дисциплін. У роботах сучасних вітчизняних дослідників образність розглядається з позицій філософії [9, с.71],

теорії інформації та семіотики [47; 84; 77, с.224-226], лінгвопоетики [82; 95], семантики [60; 122], стилістики [14; 64].

Проблема образності – одна з найважливіших у лінгвістиці. Усе різноманіття точок зору даного явища можна умовно поділити на два підходи. У межах першого підходу образність вивчається лише на рівні окремих мовних одиниць і сприймається як його здатність мати переносні значення і створювати якусь «двоплановість» значення, як одночасного ставлення до двох різних предметів дійсності. Засоби створення образності у разі зводяться до образним стилістичних прийомів (частіше лексичних) [5; 60; 64]. Другий підхід розглядає образність як властивість тексту в цілому, що створює дво/багатоплановий ефект текстового сенсу [26; 12 та ін.]. Загалом, дані підходи не суперечать, а доповнюють один одного, розглядаючи те саме явище на мікро- і макрорівнях. З погляду дослідження стилістичних прийомів образність окремих мовних одиниць слугуватиме відображення простору, що призведе до розгляду образності на макро-рівні тексту.

Вивчення поетичної образності перегукується з теоріями французьких дослідників Ш. Баллі, який виокремив три типи образів: чуттєві, емоційні та абстрактні [10, с.61], і Р. Башляра, який підкреслював роль уяви у створенні поетичного образу, що зумовлює активний початок останнього і надає йому особливий динамізм, наділяє своєю власною суттю, відрізняючи його цим від образу, що став предметом досліджень у психології [16, с.187]. Образність як категорія художнього тексту заснована з одного боку на пізнавальному відображенні певної об'єктивної реальності, з іншого, на емоційному вираженні оцінки художника, що відображається, створенні нового ідеального об'єкта та інтенціональності, що є результатом діалогічної зверненості твору літератури [50, с.76].

Г. В. Степанов зазначає, що «оскільки у мистецтві смислотворчість реалізується як образотворчість, то універсальна формула «дійсність – сенс – текст» може бути перетворена (і конкретизована) у формулу «дійсність – образ – текст», в якій образ може набувати статусу «то мисленнєво-художнього, то художньо-мовного конструкту» [120, с. 145-146].

У сучасних дослідженнях мовний образ визначається як «перцептивна реакція не на предмети та поняття як такі, але на їхнє мовне втілення» [Гаспаров 1996: 277], як результат об'єктивації та опредметнення сенсорного сприйняття людини, як іконічний знак, злитий зі своїм змістом. Призначення образу полягає у здійсненні переходу від лінійного розгортання матеріалу до роботи, що інтегрує, думки, що проявляється, зокрема, в «процесах асоціативного розростання мовної тканини» [32, с. 277-279].

Багато дослідників зазначають, що в основі образності лежить протиріччя між контекстом і значенням слова, семантичний конфлікт, що є невід'ємною умовою для розпізнавання та декодування образного виразу [82; 122].

Важливим для даного дослідження є теза про те, що поодинокі образи можуть входити до складу єдиної образної системи, «поетичної картинки» тексту [Шелестюк 1998], що дозволяє розглядати всі образно-асоціативні компоненти тексту як образно-асоціативний континуум, що є безперервною, складно організованою плинністю образно-асоціативних компонентів і слугує, поряд із просторово-тимчасовим континуумом, глобальною зв'язністю, організацією тексту [106].

Як видно з даного короткого огляду, використання нових підходів до дослідження художнього тексту дозволяє розглядати смислову структуру останнього як складну, багаторівневу модель світу, що дає можливість говорити про деякі універсальні категорії, до яких належать час, простір, герой, образ автора тощо. Перелічені універсали художнього тексту отримали нове висвітлення у лінгвістичних дослідженнях останніх років, спрямованих на вивчення мовних засобів та когнітивних механізмів їх формування у тексті.

1.2 Поняття художнього простору

Специфіка художнього тексту як виду письмової вербальної комунікації накладає свої відбитки на простір, що зображується в такому тексті, визначаючи його антропоцентричність, образність і надаючи йому статусу «художнього». За всієї популярності терміну «художній простір» і його ясності (досить визначити, що

таке «художність», і що таке простір, щоб усвідомити, що є їх поєднання) поняттю художній простір досі даються різні тлумачення. Так, для естетики характерне розуміння стилістичного прийому як будь-якого художнього зображення дійсності (чи то живопис, література, скульптура, театр чи навіть музика). Звідси, очевидно, виникає прагнення багатьох дослідників визначити ступінь виразності простору у тому чи іншому виді мистецтва. У межах літературознавства під стилістичним прийомом розуміється певна модель дійсності, створена вербальними засобами у творі літератури.

Увесь спектр визначень, що даються художнім прийомам можна умовно розділити на дві категорії: ті, що обмежують художні прийоми художнім зображенням реального чи вигаданого (віртуального), але все-таки простору, і ті, що вбачають у ньому щось більше, ніж просто картину простору, виразну мовними засобами (якщо йдеться про літературу). Під «щось великим» розуміється якась складніша структура, що включає зображення простору як один зі своїх проявів. До першої категорії визначень можна віднести розуміння стилістичних прийомів як створеного письменником простору, «в якому відбувається дія» [75, с.89], як «континуум, в якому розміщуються персонажі, і відбувається дія» [77, с.418], до другої – розуміння стилістичних прийомів як «моделі світу цього автора, виражену мовою його просторових уявлень» [77, с.414]. Трактуючи поняття стилістичного простору у найширшому значенні і переносючи його різні непросторові структури (культурні, соціальні, релігійні тощо), Ю.М. Лотман зазначає, що в спробі читача сприймати художній простір як фізичний простір є частка істинності, оскільки «навіть коли оголюється його функція моделювання непросторових відносин, художній простір обов'язково зберігає як перший план уявлення про свою фізичну природу». [77, с.418] Ю.М. Лотман виділяє такі типи художнього простору: точковий, лінійний, площинний і об'ємний (так, наприклад, чином спрямованого лінійного простору в мистецтві часто стає дорога), чарівний і побутовий, відмежований і невідмежований [77, с.414].

Слідом за Ю.М. Лотманом, В. Н.Топоров визнає, що «просторовість» захоплює всі елементи тексту, зокрема й непросторові, через що останні можуть

бути описані «принципово просторовими структурами». Автор робить висновок, що перспективним напрямом дослідження може стати створення «соціалізованої поетики», що відсилає нас як до тексту, так і до правил його читання «крізь призму просторовості» [130, с. 282]. В цілому, ці спостереження відповідають даним, отриманим у рамках когнітивної лінгвістики, про те, що просторові уявлення лежать в основі людської когніції як такої.

1.2.1 Поняття «простір», «місце» та «об'єкт»

Говорячи про репрезентацію моделі простору як частини художньої вигадки або «фікційної реальності» [138], ми неминуче постаємо перед питанням, що слід включати в цю модель, а що ні. Чи слід зараховувати до цієї моделі об'єкти, що заповнюють художній простір, чи обмежитися вивченням просторових відносин (протяжності, напрямку, обсягу).

Думка про те, що художні прийоми завжди дано у вигляді будь-якого конкретного їх заповнення [76, с.141-142], що вони «речові», що речі «конституують» простір, через визначення їхніх кордонів та структурну організацію, «надаючи їм значущість і значення» [130], і навіть що річ «бере на себе функцію суб'єкта у створенні простору» [123, с.201] висловлювалася дослідниками неодноразово [89; 151, с.234-237; 67, с.15-16]. Визначення відносин між поняттями «простір» та «об'єкт» є ключовим у визначенні характеру засобів репрезентації стилістичних прийомів. Розгляд першопричин цієї проблеми став можливим лише з розвитком когнітивної науки, що вивчає процеси концептуалізації людиною дійсності в процесі її пізнання та взаємодії з нею.

На думку О.С. Кубрякової, найдифузніше з можливих визначень простору може бути сформульовано як «середовище всього сущого, оточення в якому все відбувається і трапляється, якась заповнена об'єктами порожнеча» [63, с.26]. О.С.Кубрякова підкреслює, що в категорію простору на сучасному етапі входить як архаїчна концептуальна структура, що описується як узагальнене уявлення про цілісне утворення між небом і землею, що має чуттєву основу, частиною якого себе почуває людина, і всередині якої відносно вільно переміщується або переміщає

підлеглі, і концепти, сформовані пізніше (уявлення про тривимірність простору, зв'язку його з часом тощо).

У зв'язку з вищевикладеним простір у художньому тексті слід визначити як те, що оточує персонаж, певне середовище, в якому відбуваються події та розгортається дія, заповнена об'єктами, і що характеризується обсягом та протяжністю. Причому дане середовище може оточувати персонаж як у «фікційній» (у термінах А. В. Челікової) [138, с.89-93], так і в «віртуальній» реальності, створеної автором як продукт думки (уяви, сновидіння чи спогади) персонажа.

Об'єкт, може бути представлений як обмежена частина простору, на яку поширюються і всі властивості останнього (цілісність, перцептивна самостійність, визначеність). Поняття місця тісно пов'язане з поняттям об'єкта та простору, так як воно також визначається через уявлення про частину простору, що займає об'єкт і обмежується ним. Таким чином, концепт МІСЦЯ можна вважати підлеглим концептам ОБ'ЄКТ і ПРОСТІР [63, с.27]. О.С. Кубрякова пропонує наступну схему для відображення відносин даних понять:



Відповідь на питання про відносини між місцями та об'єктами у ракурсі простору автор знаходить у висновках, зроблених когнітивістами в галузі вивчення зорового сприйняття навколишнього світу, а саме висновок про те, що фізичні об'єкти є фундаментальним засобом просторової когніції [63, с.102]. У ході розвитку у людини формуються дві відносно автономні системи бачення світу – так звана ЩО-система та ДЕ-система [164]. Перша з них служить розпізнаванню об'єктів у полі зору і забезпечує спостереження над тим, що оточує людину. Головним її принципом виявляється протиставлення ФОНУ та ФІГУРИ, заснованого на тому, що опиняється у фокусі уваги. Принцип ФОНУ та ФІГУРИ розглядається як найпростіша форма організації сприйняття будь-якого диференційованого поля, включаючи простір. Фігура характеризується такими параметрами як сутність, дискретність, щільність, визначеність, чітка організація,

наявність контурів тощо. Фон протиставлений їй як щось дифузне, безперервне, плавне, безформне тощо [63, с.186]. Як фігури можуть виступати не лише предмети, а й дії, ситуації та стан справ. Друга система забезпечує розпізнавання локалізації певної величини, визначаючи її місце розташування щодо інших величин, а також відзначаючи напрямки її переміщення [62, с.177-178]. Таким чином, одна система відповідає за об'єкти, а інша за їх місця в просторі.

Беручи положення про те, що принцип ФОНУ і ФІГУРИ лежить в основі будь-якого сприйняття, можна припустити, що модель простору в художньому тексті в силу своєї перцептуальності створюється на базі того ж принципу, і як основні фігури в ньому можуть виступати персоналі і навколишній простір. Кожна з цих фігур є складною системою елементів, які не мають стійких зв'язків, дифузних або безформних, у разі, коли справжня ФІГУРА переходить у статус ФОНУ, і визначені, чітко організовані або окреслені, коли та знову стає ФІГУРОЮ (так, деталізація предметів інтер'єру можлива тільки у випадку, якщо простір виступає як ФІГУРА). Якщо як ФІГУРИ виявляється персонаж, то простір перебирає функції фонові ДЕ-системи, локалізуючи його й орієнтуючи його переміщення. Якщо ФІГУРА – це простір, то ФОНОМ стає персоналі або автор, виступаючи як точка відліку, своєрідного «локума» [30, с.27], щодо якого розташовуються всі інші предмети та явища. Слід ще раз підкреслити, що в основі принципу ФОНУ та ФІГУРИ, що застосовується до моделі простору в художньому тексті, лежить ідея про те, що простір не «зникає» при переміщенні фокусу уваги на персонаж, а лише змінює статус (з ФІГУРИ перетворюється на ФОН), і, отже, буде присутня і у разі профілювання у фокусі уваги персонажа, і у разі утримання у фокусі уваги простору, тільки в різній якості. Такий підхід цілком пояснює дискретність просторової моделі, можливість пропуску певних зон та виділення в ній окремих «острівців» чи площин і знімає питання про мистецькі твори «бідних» простором.

Як тільки одна із зазначених інформаційних систем (простір або персонаж) опиняються у фокусі уваги, її формування в тексті потрапляє під той же принцип ФОНУ та ФІГУРИ, за допомогою якого автор виділяє або «не бере до уваги» певні елементи даної системи. Реконструюючи закладену автором просторову структуру,

читач відповідає питанням «ЩО» і «ДЕ», відтворюючи образи об'єктів і місць. Кожен із елементів, який опинився у фокусі уваги читача, піддається категоризації, будучи співвіднесеним з основними представниками категорії простору, про які йтиметься у наступному розділі.

1.2.2 Проблема репрезентації категорії простору

Простір є одним з основних світоглядних, ідейно-змістовних та композиційних характеристик мистецтва, зокрема літератури. Художня література, порівняно з іншими видами мистецтва, максимально вільно поводить себе з реальним часом та простором. Літературознавці розглядають простір з погляду філософських уявлень письменника, специфіки художнього простору у різні історичні епохи, різних літературних напрямів та жанрів. У сучасному літературознавстві категорія простору сприймається як значуща характеристика художнього образу, яка організує композицію і структуру твору.

Простір служить основою побудови структури викладу подій, є предметом опису у тексті. Так, чим більш реалістичними виглядають описувані у творі події та персонажі, тим легше у свідомості читача стирається грань між вигадкою та реальністю, тим простіше читач може проникнути в суть подій, що описуються.

Основні уявлення про простір у фольклорі та художній літературі різних епох відображені у роботах таких дослідників, як Л.Г. Бабенко, Д.С. Лихачов, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенський [8; 73; 77; 132].

Загальне визначення феномену простору представлено у стилістичному енциклопедичному словнику, який визначає «простір» як текстову категорію, що є невід'ємною властивістю всіх об'єктів дійсності, тому просторові показники приписуються і тих об'єктів, які власними силами не мають просторової природи (наприклад, концептам та концепціям) [81, с. 539]. Дослідники пов'язують двояку просторову семантику тексту з відображенням у ньому фрагмента реального світу, «вписаного в загальну просторову картину світу», а також про те, що текст, будучи матеріальним об'єктом, має просторові характеристики.

Підвищений інтерес когнітологів нині викликають питання стосовно того, що вважатиметься «просторовими примітивами» у системі ментальних репрезентацій, і який характер їхніх взаємин між собою [158; 152]. Не зупиняючись докладно на всіх існуючих концепціях, відзначимо лише, що дослідники роблять спроби виділити певний набір просторових примітивів, до яких більшість відносять, у першу чергу, концепти, що виражають координацію об'єктів у просторі щодо того, хто говорить, один одного або слухає, в основі яких лежать наші уявлення про тривимірність простору. До таких концептів одностайно відносять концепти, що виражають ідею дистанції та напрямки (БЛИЗЬКО, ДАЛЕКО, ЗЛІВА, СПРАВА, ВПЕРЕД, НАЗАД, ВНИЗ, ВВЕРХ тощо). У мові такі концепти проявляються у словах із відносним характером семантики (просторовий дейксис). Крім «орієнтаційних» концептів до категорії простір відносять низку інших концептів, спектр яких може значно змінюватись від дослідження до дослідження. Так, Джонсон-Лерд і Міллер вважають, що більшість реалій (об'єктів, субстанцій, артефактів) навколишнього світу концептуалізуються як КОНТЕЙНЕРИ (containers), КОРДОНИ (borders) або ШЛЯХИ (pathways) [158, с.321].

Заслугує на увагу концепція структури категорії простір, представлена М. Бірвіш, яка за Джеккендоффом, висуває припущення у тому, що «внутрішня» (ментальна) репрезентація простору, використовуючи інформацію, отриману з різних джерел (слухових, зорових, тактильних тощо), інтегрує її в єдину систему просторових репрезентацій (spatial representations), яка носить образно-образотворчий (а не пропозиціональний) характер і служить сполучною ланкою між різними моторними та перцептивними системами, з одного боку, і концептуальною системою, з іншого [152].

На думку М. Бірвіш, система просторових репрезентацій повинна відповідати наступним умовам: по-перше, вона заснована на потенційно нескінченній послідовності місць (locations), що співвідносяться на базі трьох ортогональних вимірювань з топологічною та метричною структурою, що накладається на цю послідовність. По-друге, місця можуть відводитися під просторові сутності (фізичні об'єкти та їх похідні, такі як поглиблення, включаючи області, або тіні, речовини та

події) за умови, що «Локус» є функцією, що приписує просторовій сутності її місце та розташування. По-третє, функція Локус повинна розглядатися як залежна від часу. І, нарешті, крім тривимірності, топологічної та метричної структури, повинні дотримуватися ще дві умови щодо локусу: а) облік напрямку осей вимірювань за умови особливого статусу вертикальної осі (заснованого на гравітації) та б) орієнтація повинна здійснюватися щодо орієнтира та/або спостерігача з урахуванням сутнісних характеристик об'єкта (стаціонарне розташування або переміщення). [152, с. 44-45]. Просторова когніція або «внутрішня репрезентація простору» (I-space) є репрезентаційним доменом у рамках загальної когнітивної системи, що поєднує різні моторні та перцептуальні модулі. Така образно-схематична модель має бути інтегрована в пропозиційні репрезентації концептуальної системи, в яких певна форма, розмір та місце розташування об'єктів та ситуацій поєднуюватиметься з іншими аспектами знання. Концептуальна репрезентація просторової структури забезпечує більш абстрактні схеми, що визначають тривимірність об'єктів та ситуацій, координати їхнього розташування, а також метричні величини, що відносяться до визначення їх розміру.

Таким чином, вся інформація про простір, яка так чи інакше виявляється в різноманітних концептах, може бути зведена до «строгих просторових» концептів та їх комбінацій, які також будуть лежати в основі ментальних репрезентацій «непросторового» характеру. Серед «строгих просторових» концептів, М. Бірвіш виділяє ЦЕНТР, КРАЙ, КОЛО, КУТ, КВАДРАТ, ВЕРШИНУ, а також концепти, що виражають просторові властивості (ДОВГИЙ, ВЕРТИКАЛЬНИЙ, НАКЛОННИЙ), та просторові відносини, до яких М. Бірвіш відносить, БЛИЗЬКО\ДАЛЕКО, НАД\ПІД тощо. Крім таких просторових примітивів автор виділяє ще три можливі групи концептів, утворених за ступенем виразності в них категорії простір: «внутрішньо просторові» (крім просторової інформації про розмір, форму тощо висловлюють інші, непросторові знання про світ) (ЛЮДИНА, КІНЬ, ВІДКРИТИЙ/ЗАКРИТИЙ, стиснутий), «зовні просторові» (володіють просторовими характеристиками, але не позначають їх точно) (СТРАХ, ГОДИННА, РОЗУМНА)

[152, с. 51-53]. Такий підхід повністю відповідає визначенню категорії, наведеному вище, і намічає основні принципи побудови категорії простір.

У цьому дослідженні ми ставимо собі завдання скласти повний список основних особливостей категорії простір («суворо просторових концептів») чи якось їх систематизувати. Крім того, істотним є визначити, які з цих концептів несуть основне навантаження для формування просторової моделі у художньому тексті які додаткові значення набувають і як співвідносяться із загальною змістовно-концептуальною структурою тексту.

Дослідження показало, що основними концептами, що задають структуру просторової моделі художнього тексту, можна вважати ЦЕНТР, ПЕРИФЕРІЮ, КОРДОН, ВЕРТИКАЛЬ (ВЕРХ/НИЗ), ГОРИЗОНТАЛЬ, РОЗМІР (ВЕЛИКИЙ/МАЛЕНЬКИЙ, ШИРОКИЙ/ВУЗЬКИЙ, НАЗАД/ВПЕРЕД, ВІД/ДО) та ДИСТАНЦІЮ (БЛИЗКІСТЬ, ДАЛЬНІСТЬ).

Подібні висновки ми знайдемо, якщо звернемося до робіт з семіотики та літературознавства, в яких основними «просторовими» поняттями називалися кордон, шлях, центр і периферія (Лотман Ю. М.), центр, шлях із виділенням початку шляху та його кінця (Топорів В.Н.), шлях (Бахтін М.М.). На відміну від літературознавства, лінгвістичний аналіз передбачає пошук об'єктивного вираження даних ментальних репрезентацій простору в семантиці мовних одиниць, що становлять основу художнього тексту.

Слід зазначити, що «ментальна карта» простору, що формується в художньому тексті, носитиме суб'єктивний (може бути спотворений з точки зору об'єктивних законів геометрії) характер, що можна наочно продемонструвати на прикладі концепту ЦЕНТР, який визначатиметься не своєю об'єктивно вимірюваною властивістю середини (ЦЕНТР як middlepoint), а швидше суб'єктивно визначається максимальною віддаленістю від межі певної частини простору, що оцінюється як цілісне утворення, і може характеризуватись як точка концентрації всіх властивостей, що приписуються даній частині простору.

Ставши предметом зображення в художньому тексті, простір набуває семантичного різноманіття, виходячи за рамки перцептуального структурування

«чуттєво-образної картини» і сприяючи типізації непросторових смислів, посилення естетичного впливу на читача, виразу ідейних та етичних моментів «мовою просторових символів» [118, с. 65]. Ця властивість просторової моделі пояснюється специфікою художнього тексту загалом. Можна припустити, що концептуальна модель всіх додаткових смислів, що набувають простору в художньому тексті, може накладатися у вигляді «матриці» на інші непросторові відносини та структури, несучи в собі основні «кванти знання», що становлять концептуально-змістовну інформацію тексту. «Накладення матриці» здійснюватиметься за рахунок асоціативних зв'язків, що виникають між усіма сенсами, прирощеними до моделі простору, і непросторовими сенсами художнього тексту. У такому разі мовні одиниці, які використовуються автором для створення просторової моделі в тексті, повинні мати підвищену інформаційну насиченість, що знаходити об'єктивну форму висування одних елементів тексту по відношенню до інших.

Термін «висунення на передній план» був введений у вжиток ще в працях представників формальної школи та празького лінгвістичного гуртка, які визначали це поняття як прийом побудови літературно-художніх та поетичних текстів, що полягає у «навмисному порушенні літературної мови» [86, с. 406]. Висунення виконує функцію «ключа» до потоку інформації, що безперервно надходить, наданого автором читачеві, з метою забезпечення активації необхідних ментальних репрезентацій. Актуалізація чи висування (foregrounding) виступає як стимул, орієнтуючого читача у процесі мовної обробки інформації на пошук значущої мовної форми та найбільш значущої інформації. У лінгвостилістиці висування окреслюється «мотивованою виділеністю», що є значущим для інтерпретації художнього твору [154]. Останнім часом цей термін увійшов і до арсеналу когнітивної лінгвістики, в рамках якої висування визначається як мотивоване комунікативне виділення, неприродна виділеність [159], виділеність першого порядку, що базується на непередбачуваному висуненні інформації або категорія тексту, що ототожнюється з риторичним підкресленням інформації [63, с.21]. У цілому, для сучасних лінгвістичних досліджень характерно ширше розуміння цього

терміну, що визначається як різноманітні способи виділення тим, хто говорить на різних рівнях (лексичному, семантичному, морфологічному, словотворчому, синтаксичному, інтонаційному, акцентологічному, графічному) письмовій та усній мові комунікативно значущих центрів тексту, під якими розуміється будь-який за обсягом та формою елемент тексту [98, с. 21]. Таке розуміння пов'язується з когнітивною процедурою відбору найбільш значущою в даному контексті і для даних комунікантів інформації, залучення уваги до якої забезпечує її висунення на передній план у процесі обробки інформації [139, с.83]. Серед основних механізмів стилістичного висування у письмовому тексті відзначають приміщення мовної форми у значні позиції тексту (заголовок, початок чи кінець), відхилення від звичайного слововживання (стилістичні прийоми та стилістично марковані елементи тексту), і навіть різного типу повтори. Спрямовуючи інтерпретацію тексту, висування активізує як знання, а й думки, установки та емоції, полегшує пошук релевантної інформації, знижує потреба у великих обсягах інформації [63, с.22].

У цьому не можна не відзначити роботу Н. В. Павлович, яка на матеріалі літератури XVIII – XX ст. склала словник поетичних образів, що поєднує мовні одиниці, які найчастіше піддаються стилістичним способам висування, що ведуть до утворення нових зв'язків на концептуальному рівні. У розділі «Простір» автор, зокрема, виділяє повітряний простір, найбільш «значущими» представниками якого в літературі виступають концепти НЕБО, ПОВІТРЯ, ХМАРИ і ЗЕМНИЙ ПРОСТІР, представлений концептами БУДОВА (АМБАР, БУДИНОК, ВЕЖА, ДАХ, ПРИРОДА, ДОРОГА, ЗЕМЛЯ, ГОРИЗОНТ, ПЛАНЕТА, МІСТО, СЕЛИЩЕ КРАЇНА. Мовні одиниці, що виражають дані концепти, позначають насправді, те що у просторі, і найчастіше піддаються різного роду стилістичним трансформаціям. Сам же концепт ПРОСТІР, на думку автора, найчастіше репрезентується як СУТНІСТЬ або ВМІСТИЛИЩЕ [95, с.90].

Різні трактування категорії простору в художньому тексті та розмежування видів та типів простору, запропоновані дослідниками, дозволяють зробити висновок про те, що категорія простору трактується ними неоднозначно. Більшість

дослідників вказують на взаємозв'язок художнього простору з відображенням об'єктивної дійсності у творах словесно-художньої творчості та розмежовують типи художнього простору.

1.3 Мова як засіб відтворення концептуально-когнітивної і національної картини світу

Картиною світу у філософії, лінгвістиці, психології називається уявлення про світ, відбите у людській свідомості. Також іноді використовуються синонімічні поняття: «бачення світу», «образ світу», «світобачення», «сприйняття світу», «модель світу», «образ дійсності», «тезаурус». Картина світу виражає «специфіку людини та її буття, взаємовідносини її зі світом, найважливіші умови її існування у світі». [101, с. 11]. У картині світу відбито основні компоненти людської свідомості – пізнавальний, моральний, естетичний, яким відповідають сфери: наука, мораль, право, мистецтво. Практика створює картину світу та впливає на неї, регулює поведінку людини.

Історія становлення поняття "картина світу" пов'язана з розвитком фізики на рубежі XIX-XX століть. Термін «картина світу» був запроваджений Людвігом Вітгенштейном як термін філософії та логіки в його «Логіко-філософському трактаті» для позначення системи образів, що взаємопов'язано відображають всю сукупність досягнутих наукою результатів пізнання світу. З 60-х років минулого століття проблема картини світу стала розглядатися семіотикою (праці німецького вченого Лео Вайсгербера) при дослідженні первинних моделюючих систем (мови) та вторинних систем (міфа, релігії, фольклору, поезії, кіно, живопису, архітектури). Інтерес до мовної картини світу виявлявся ще роботах У. Гумбольдта. Одним із основоположників сучасного вчення про мовну картину світу вважається німецький вчений І. Гердер. Крім того, Ю. Н. Караулов, Г. В. Колшанський, В.І.Постовалова, Г.В. Рамішвілі, Б. А. Серебренніков, В. Н. Телія та ін. розрізняють концептуальну та мовну картину світу.

Ми ж слідом за В. В. Морковкіним вважаємо, що протиставлення концептуальної та мовної картини світу не цілком коректне «через формальну різноплановість, різноспрямованість цих термінів. Термін «мовна картина світу» вказує на те, що носієм картини світу є мова, тоді як термін «концептуальна картина світу» вказує на те, з яких елементів складається гносеологічний об'єкт, що обговорюється» [88, с. 52]. Еклектичність такого протиставлення проявляється

також у тому, що концепти, на думку більшості лінгвістів, є основними одиницями мовної картини світу. Більш прийнятним нам видається термін картина світу, який у роботі будемо використовувати як синонім концептуальної картини світу. Між картиною світу як відображенням реального світу та мовною картиною світу як фіксацією цього відображення існують складні стосунки. Межі між ними здаються хиткими, невизначеними [52, с. 271].

Спробуємо побачити різницю між картиною світу і мовною картиною світу. Світ – це і людина і середовище у їх взаємодії. Відображення світу у свідомості, уявлення людини про світ, інформація про середовище та людину – це картина світу. Інформація про середовище та людину, перероблена та зафіксована у мові, – це мовна картина світу. Носієм як картини світу, і мовної картини світу виступає людина – мовна особистість чи деяке співтовариство – «софійна людина». Відповідно говоритимемо про індивідуальні та колективні картини світу.

У пізнанні людиною об'єктивної дійсності полягає створення картини світу. Джерела її формування можуть бути наступними (за В. В. Морковкін):

- а) вроджене знання – лише на рівні вродженого знання людина відрізняється від тваринного;
- б) знання, отримане людиною внаслідок його практичної діяльності – досвід взаємодії людини з природою та соціумом;
- в) знання, отримане з текстів, з якими людина знайомиться протягом свого життя;
- г) знання, вироблене у процесі мислення;
- д) знання, навіюване рідною мовою – «когнітивна спадщина, яку надає їй етносом стартовий капітал» [88, с. 32-43].

Картина світу як окремої, і «софійної» людини формується з урахуванням всіх перелічених вище джерел, тобто. інформація про світ виходить різними каналами. Мовна ж картина світу заснована лише на знанні, навіюваному рідною мовою, її одиницями та категоріями. Однак слід враховувати, що будь-яке знання, яким володіє мовна особистість, тією чи іншою мірою обумовлено мовою.

Картина світу – ментальне утворення, хоча мислення поза мовою фактично неможливе, оскільки це одна з іпостасей ментально-лінгвального комплексу поряд зі свідомістю та мовою [88, с. 19-23]. Основні елементи картини світу – інформеми – деякі інформаційні цілісності. Картина світу експонується в мові, в жестах, в образотворчому мистецтві та музиці, ритуалах, речах, етикеті, міміці, модах, способах господарювання, технології речей, у соціокультурних стереотипах поведінки людей і т.д. Мовна картина світу – це ментально-лінгвальне утворення, її елементами є концепти, тобто. зазначені інформеми. Експонентом мовної картини світу є етнічна мова. Відмінності між картиною світу та мовною картиною світу представлено у таблиці (див. Додаток А).

Як видно з вищевикладеного, підставою диференціації картини світу та мовної картини світу є фіксованість та поданість інформації у мові.

Картина світу може бути глобальною, загальнолюдською, оскільки містить у собі логіку людського мислення. У цьому сенсі картини світу в усіх людей мають спільні риси, оскільки людське мислення здійснюється за єдиними законами. Однак у представників різних епох, різних соціальних, вікових груп, різних галузей наукового знання та професій картини світу можуть бути різними. Люди, які говорять різними мовами, можуть мати за певних умов близькі картини світу, а люди, які говорять однією мовою, – різні. У картині світу взаємодіє загальнолюдське, національне, соціальне та особистісне.

Мовна картина світу обумовлена етнічною мовою й у ній репрезентована, отже, вона може носити глобальний характер, хоча загальнолюдські елементи, безумовно, у ній представлені. Таким чином, мовна картина світу відноситься до картини світу як приватне до цілого, займаючи при цьому значний простір у картині світу, оскільки знання, що вселяє людину рідною мовою, набагато перевершує за обсягом і якісним розмаїттям знання, отримане з інших джерел, разом узятих.

Мовна картина світу, сполучаючись з картиною світу і накладаючись на неї, її повністю не покриває. «Мовна картина світу здатна відобразити лише частину «образу світу» [45, с. 46]. Виникає це з протиріччя між нескінченністю світу та кінцевим числом дискретних одиниць мови [45, с. 43]. О.С. Кубрякова висловлює

думку про вбудованість мовної картини світу у концептуальну як частини у ціле: «Мовна картина світу ... сприймається як важлива складова частина загальної концептуальної моделі світу у голові людини, тобто. сукупності уявлень і знання людини про світ, інтегрованої в якесь ціле і допомагає людині в її подальшій орієнтації при сприйнятті та пізнанні світу» [63, с.169].

О.С. Кубрякова виділяє три зони «впливу мови на які формуються концепти і поняття», тобто зони, в яких виявлено невідповідність концептуального мовного, зображуючи їх у вигляді дотичних, вбудованих один в одного кіл різної величини, різного діаметра. Перша зона відображає безпосередній вплив мови на концепти, що формуються, і поняття; друга – опосередковане узагальненнями та абстракціями, сформованими на основі властивостей мовних знаків та їх функціонування на основі значень, що витягуються з мовних форм і потім абстрагованих, третя зона не має вербального виразу [63, с. 145-146].

В. А. Маслова вважає, що «концептуальна картина світу набагато багатша, ніж мовна картина світу» [80, с. 50]. На доказ наводиться той факт, що концептуальна картина світу може бути представлена за допомогою просторових (верх – низ, правий – лівий, схід – захід, далекий – близький), тимчасових (день – ніч, зима – літо), кількісних, етичних та інших параметрів.

У процесі пізнання світу людина постійно розвиває, коригує картину світу, і це відбувається досить швидко. Мовна картина світу закономірно змінюється повільніше, вона консервативна і зберігає архаїчні елементи ранніх картин. Ці елементи є основою для створення нової картини світу вони в процесі пізнання наповнюються новим змістом. При цьому мовна картина світу здатна містити в собі застарілі, і нові картини світу. З погляду В. Б. Касевича, «виникають розбіжності між архаїчною та семантичною системою мови і тією актуальною ментальною моделлю, яка дійсна для даного мовного колективу і проявляється в текстах, що породжуються ним, а також у закономірностях його поведінки» [Касевич]. Такий мовний континуум забезпечує наступність та розвиток мовної картини світу та картини світу.

Н. Д. Шведова представляє структуру мовної картини світу як розгорнуте полотно із зображеною у ньому вершиною та з оберненими до неї ділянками, компоненти яких розташовуються за принципом ступінчастого звуження. У вершині цього зображення стоїть людина; до цієї вершини звернені дві головні гілки: «сама людина, її життєдіяльність та її плоди» та «його оточення, сфера його існування».

Саме таке первинне членування відповідає сприйняттю людиною самого себе і того, що існує навколо нього і для нього [144, с. 15]. Гілки членуються на безліч окремих фрагментів, кожен з яких ділиться на багатокомпонентні ділянки, всередині компонентів існує свій поділ на складові відповідно до ієрархії відносин. Так проявляється багатоплощинність, багатофрагментність та ієрархічність мовної картини світу.

Мовна картина світу має подвійну природу. З одного боку, умови життя людей, що оточує їхній матеріальний світ визначають їхню свідомість і поведінку, що знаходить відображення в їхній мовній картині світу; з іншого – людина сприймає світ переважно через форми рідної мови, її семантику та граматику, що детермінує структури мислення та поведінки. Мовна картина світу є суб'єктивний образ об'єктивного світу, вона несе в собі риси людського способу світорозуміння, тобто антропоцентризму, який пронизує всю мову. Мовна картина світу – цілісний, глобальний образ світу, що є результатом усієї духовної активності людини, вона виникає в людини в ході всіх його контактів зі світом.

Мовна картина світу виконує дві основні функції: інтерпретативну, що забезпечує бачення світу, і регулятивну, яка є орієнтиром людини у світі. Крім базових виділяються такі функції: іменування (предметів, ознак, явищ, процесів, відносин, ситуацій, подій тощо); експлікацію результатів категоризації явищ дійсності; ідентифікації явищ світу; орієнтації у навколишньому світі, соціалізації, віднесення до певної культури, до певного суспільства.

Враховуючи провідну роль лексики у формуванні мовної картини світу, не слід забувати і про різні тексти, що є «втілювачами» мовної картини світу: поетичні, наукові, філософські, публіцистичні, прислів'я та приказки. Принагідно зауважимо,

що у семіотиці будь-яка форма реалізації картини світу: мовні тексти, соціальні інститути, пам'ятки матеріальної культури – називається текстом.

Таким чином, мовна картина світу репрезентується як на рівні одиниці мови, так і на рівні різноманітних текстів, що трактуються у широкому сенсі.

1.4 Особливості реалізації категорії простору в творах Елен Дімфна Кьюсак

Хронотоп у художній літературі слугує не просто тлом, на якому відбуваються події, а інтенційно висунутою категорією, на яку покладається автор як засіб непрямого характеротворення та задля передачі певної атмосфери або настроєвості твору. Елен Дімфна Кьюсак майстерно використовувала деталі простору задля відтворення особливостей життя героїв. Розглянемо особливості реалізації категорії простору в деяких творах письменниці.

Психологічно-романтична драма «Небо червоно вранці» (1935 р.) розкриває психологічний світ людини під час трагічного кохання. Події відбуваються в Австралії в 19 столітті. Основним тлом розгортання подій у творі стали мариністичні (морські) пейзажі, які відтворюють внутрішні почуття героїв. Зображення погодних умов є своєрідним паралелізмом до бурхливих переживань персонажів, наприклад: «*The morning storm was setting in and the valley seemed somehow deserted. The tumultuous sea reminded me of a beast held captive, much like I was in this God-forgotten dump*» [186, с.172]. Відтак, деталі пейзажу допомагають передати емоційне напруження героїні, яка збирається втекти від свого садистичного чоловіка, капітана Фарлі.

Другим твором Елен Кьюсак, який і приніс письменниці популярність, був роман «Юнгфрау» (1936 р.) про трьох молодих жінок та їхні погляди на аборти. У творі також наводиться багато деталей, пов'язаних із категорією простору, в яких авторка намагається показати усі жахіття, які переживає жінка під час прийняття такого рішення, а також її психологічний стан. Прикладом таких деталей може виступати опис: «*Thea had a sudden terrifying sense of the walls, the building beyond,*

the whole great whirling space of sky with its starry load sweeping down, engulfing her. It will rush in on you. The dark, swirling currents that pulsated outside you; the wild mad stirrings that made you ache at the glimpse of a star hanging over the dark roofs... All these rushing in, sweeping you away, engulfing you because there were no longer barriers, no longer walls, nothing between you and reality» [185, с.54].

Як бачимо, нічний пейзаж міста, будівлі, навіть зорі, виступають символом чогось ворожого, що «проковтне» героїню (*It will engulf you*). Саме ці просторові деталі виступають символом жорсткої непримиренної реальності. Засобом підвищення емоційності в даному уривку виступає градація: «*There were no longer barriers, no longer walls, nothing between you and reality» [186, с.54].*

Наступним твором стала соціально-психологічна драма «Комети пролітають швидко» (1943 р). З настанням війни, теми творів Хелен Кьюсак різко змінюються на політичні, тому даний твір поєднав в собі дві улюблені та найпопулярніші теми письменниці: кохання та війна. Жахіття війни та внутрішні переживання героїв розкриваються через опис деталей просторових реалій (опис поля бою, скривавлених тіл на землі, просування німців зруйнованими вулицями, занедбаних хат, тощо).

Знаменитий роман австралійської письменниці Дімфна Кьюсак «Скажи смерті ні» («*Say no to Death*», 1951 р.) розповідає про кохання смертельно хворої дівчини і хлопця, який повернувся з війни, про їх мужню боротьбу зі смертю заради життя і своєї любові [194]. Твір Дімфна Кьюсак «*Say no to Death*» розкриває мінливі настрої та драматичні переживання персонажів на фоні різноманітних пейзажів. Окремої уваги заслуговує індивідуальна авторська просторова парадигма образів дощу, сонця, неба, лісу, снігу, адже за допомогою світлових та звукових вражень, Дімфна Кьюсак відтворює примхливий хід психічних процесів героїв. Завдяки пейзажним характеристикам думки та почуття персонажів набувають яскравішого емоційного тону, а ситуації набувають більш виразних ліричних та драматичних рис.

Під час опису простору роману авторка вдається до змалювання багатства кольорів, розкішної гри тонів і півтонів, світла й тіні. Найпоширеніші кольори – золотистий, білий, синій, сірий, а також кольори сонця – різноманітні відтінки

червоного та жовтого, наприклад: «*It seemed to Jan that the water was **bluer** than she had ever seen it, the wave tops **whiter**, the sands of Narrabeen and Collaroy more **warmly golden***» [186, с.172]. У цьому прикладі кольоризми вживаються авторкою для передачі піднесеного стану Джен. Окрім того, Д. Кьюсак поєднує порівняння з гіперболою для увиразнення опису простору: «*The water was bluer than she had ever seen it*» [186, с.172].

У романі «Кадді» (1953 р.) письменниця змальовує атмосферу бідності та побутові умови, в яких змушені проживати австралійські матері у місті. Так, зокрема, письменниця описує деталі понурого урбаністичного пейзажу Нового Південного Уельсу: «*The rooftops weren't basked in the morning sun, dark windy alleys would smell of rotten fish, filled with rodents, cockroaches, and other pests*» [184, с.97].

Оскільки головна героїня даного автобіографічного твору працює в трактирі, письменниця не цурається натуралістичних подробиць змалювання сцен пиятики, а також брудного занедбаного інтер'єру цього закладу. Усі деталі простору спрямовані на виявлення складних життєвих обставин, в яких опинилися персонажі, та слугують передачі основної думки твору: підкорення несприятливих умов силою людського духу.

Твір «Вікно в темряві» змальовує повоєнні шкільні будні головних героїв. Незвичайна архітектурна будова шкільного закладу передає розгубленість підлітків. Водночас, масивна будова стін та сходів є символом безпечності вихованців цього закладу: «*Winding our way through the university grounds to the Teachers' Training College, we were both overawed by the architectural muddle of this complex of learning. Once in the red-brick college we went with tremendous footsteps to the lecture room where the other students of our kind were gathered*» [183, с.126].

У творі порівнюються просторові елементи, що асоціюються у персонажів із різними етапами їхнього життя (відповідно, навчання в шкільному закладі та в університеті): «*If we had been immured in the conventual isolation in our school years, the university offered us a world as narrow, in a different way. In the one we were cut off from the world and its sins. In the other we were insulated from the new world that was emerging after the holocaust of the First World War*» [183, с.145]. В обох закладах

вихованці почуваються ізольованими, відстороненими від навколишньої реальності, а стіни закладу стають символом цієї ізоляції.

Твір «Сонце в еміграції» (1955 р.) авторка написала ґрунтуючись на расизмі, який побачила у своєму плаванні через Кариби та в Лондоні. Відтак, твір багатий на просторові описи даних топонімічних реалій. Сонячний пейзаж Карибів протиставляється похмурому Лондону з його частими опадами.

Окрему групу творів Дімфна Кьюсак складають твори антивоєнної та антиядерної тематики, наприклад, вистава «Тихий океан» (1955 р.), антифашистські п'єси «Тихоокеанський рай» (1956 р.) та «Спекотне літо в Берліні» (1961 р.), а також антирасистські романи «Чорна блискавка» (1964 р.) та «Обгоріле дерево» (1969 р.). Просторові деталі цих творів часто набувають гострої соціальної спрямованості. Дімфна Кьюсак використовує найрізноманітніші функціонально-стилістичні засоби зображення характеротворчої функції простору й часу. Найчастіше, ми можемо знайти паралель у відношенні почуття героя та кольорових реалій пейзажу. У текстах, можна простежити як змінюється колір денної доби, колір навколишнього середовища (листя, трава) при зміні душевного настрою головних героїв. Чітке та гармонійне поєднання природи з душевним станом пронизує дані прозові твори.

Таким чином, можна зробити висновок, що реалізація категорії простору творів безпосередньо пов'язана із динамікою почуттів або стосунків героїв. Вони також відбивають особливості сприйняття героєм навколишньої дійсності. Дімфна Кьюсак використовує безліч різноманітних художніх засобів для реалізації художньої категорії простору. Вони підсилюють виразність, образність мови твору, збагачують зміст висловлювання та надають художню, поетичну яскравість мови. Варто також зазначити, що автор надає багато уваги символам у творі. За символом стоїть об'єктивна реальність і вираження її в пізнаній знаково-зумовленій структурі.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВІДТВОРЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ

2.1. Етапи дослідження відтворення мовних засобів репрезентації художнього простору

Перший етап передбачає формування теоретичної бази наукової розвідки, а також інвентаризацію та виокремлення поняття «художній текст» як об'єкта сучасних лінгвістичних досліджень, понять «простір», «місце» та «об'єкт» як термінологічних одиниць. Теоретичні засади дослідження ґрунтуються на застосуванні загальнонаукових методів, а саме: описового методу, узагальнення, індукції та дедукції, що забезпечило виділення найсуттєвіших теоретичних відомостей щодо обраної проблематики з метою їх детального аналізу та опису, а також встановлення певних гіпотез, закономірностей, правил та визначень. Слід також визначити проблеми репрезентації категорії простору та їх основні особливості у художніх творах. Зібрати дані щодо вивчення даного явища та опису зібраного матеріалу, порівнюючи дослідження різних вчених та їх погляди на визначення певних термінів та розбіжності, викликані проблематикою опису художнього простору. Простежити досліджуваність теми іншими вченими та виокремлення новизни дослідження.

На другому етапі необхідно зробити вибірку із матеріалу дослідження. Цей етап потребував використання методу суцільної вибірки. Нами був обраний твір для аналізу, а саме художній твір Елен Дімфна Кьюсак «Say no to Death». Застосувавши даний метод збору матеріалу ми зібрали 250 прикладів з використання опису простору та часу в художньому творі, які були використані автором, а також поділили зібраний матеріал на групи відповідно до досліджуваного явища.

На третьому етапі необхідно проаналізувати художні описи з вибірки, визначити до якого типу за класифікацією вони відносяться. Слід зіставити приклади тексту оригіналу та простежити їх конотативне значення, використовуючи

словники визначити їх функціональне значення у тексті та вплив на опис простору та часу. Після цього необхідно порівняти значення художнього простору у творі та порівняти його з особливостями мовної картини світу Елен Дімфна Кьусак.

Проаналізувавши описи художнього простору та типи просторових моделей персонажів необхідно розмежувати розбіжності та схожі ознаки, зіставити отримані дані та проаналізувати також їх функціональне значення, виходячи з первинного замислу автора твору. Таким чином, нам вдалося встановити функціональне значення просторових моделей та їх співвідношення з персонажами твору. Важливо враховувати всі дані, що було зібрано під час аналізу визначень.

На четвертому етапі необхідно проаналізувати функціонально-стилістичні засоби зображення характеротворчої функції простору і часу, що було обрано з художнього твору. Крім того, особливу увагу слід приділити розмежуванню стилістичних засобів, які впливають на опис простору та часу та частотність їх вживання відповідно до функціонального навантаження.

Відповідно до цього ми простежили, які стилістичні засоби зустрічаються, поділили їх на групи та аналізували доцільність певного стилістичного засобу у кожному окремому випадку з позиції функцій у художньому творі. До уваги брались також функціональні значення опису персонажів, що впливає на використання стилістичних засобів та функцій, які вони виконують у творі. Тому, враховувалось також поєднання стилістичного засобу з роллю, який він виконує у творі та впливу на характеротворчу здатність.

На п'ятому етапі необхідно провести кількісний аналіз отриманих результатів та проаналізувати отримані дані. Цей етап потребував використання індуктивного методу. Нами було зібрано різні стилістичні засоби використані для опису художнього простору, які були розбиті на групи відповідно до використання у творі. Кожна із груп було підраховано та встановлення кількісне співвідношення функціональних значень. Після збору кількісних даних кожної з груп ми продемонстрували отримані результати за допомогою діаграми та визначили процентне співвідношення отриманих результатів. За допомогою зазначеного кількісного методу аналізу нам вдалося показати основні типи просторових моделей

персонажів, які використовувались найчастіше, а також найбільш та найменш вживані функціонально-стилістичні засоби зображення характеротворчої функції простору і часу.

На шостому заключному етапі необхідно підбити підсумки дослідження та надати ілюстративний матеріал, де будуть представлені всі результати у відсотковому співвідношенні. Цей етап потребував використання описового методу. Ми звели усі отримані результати дослідження та показали як змінюються функціональні особливості під час опису художнього простору та часу, які також впливають на опис персонажів у творі, а також описати які труднощі можуть виникати при вивченні художнього простору твору та узагальнити отримані теоретичні та практичні дані дослідження.

Крім того, ми надали зібраний матеріал із зазначенням та виокремленням прикладів опису художнього простору, діаграму зведених даних, а також короткі відомості про зміст художнього твору, який також впливає на опис простору та часу.

Узагальнивши та підсумувавши дані ми виявили, що існують різні види опису простору та часу в художньому творі, визначили частоту їх вживання та основні функції, які вони виконують у творі, зокрема їх вплив на характеротворчі особливості персонажів. Це дає підстави стверджувати, що наше дослідження має вагомий внесок у дослідження літературних онімів у цілому. Візуально етапи дослідження наведено у схемі (див. Додаток Б).

Відповідно до зазначених етапів дослідження ми можемо стверджувати про детальний опис засобів репрезентації художнього простору. Крім того, візуально можна представити схему дослідження функціонально-стилістичних засобів зображення характеротворчої функції простору і часу (див. Додаток В). Аналізуючи стилістичні засоби за зазначеною вище схемою можна простежити функціональне значення кожного окремого типу стилістичних засобів відповідно до смислового навантаження, а також виявити їх вплив на зображення художнього простору у творі.

2.2. Методика аналізу мовних засобів репрезентації художнього простору

У сучасній науці, що спирається на матеріалістичну діалектику та дає загальний напрямок наукових пошуків, використовуються різні дослідницькі методи. Але у конкретному дослідженні художнього твору зазвичай застосовується тільки один метод. Комбінація, а також подальша деталізація методів залежать від мети дослідження і специфіки аналізованого матеріалу.

Вибір методів дослідження простору та часу у тексті художнього твору обумовлений потребами системного та комплексного опису цього явища відповідно до сформульованих у Вступі цілей та поставлених у роботі завдань. Їх реалізація потребує застосування таких методів дослідження:

1. Метод кількісних підрахунків залучено до розрахунків частоти використання онімів у тексті художнього твору та частоти розподілу їх у тексті.

Кількісні дослідження – це описові дослідження, спрямовані на стандартизацію і формалізацію процесу збору та обробки інформації, які дають можливість отримати точні дані про досліджувані явища лінгвістики, виражені в абсолютних або відносних величинах. Слід зазначити, що кількісні методи, застосовані до текстів, відкривають шлях до вивчення самої мови, так як сегменти текстів, які є об'єктами підрахунків, співвіднесені з одиницями мови. Крім того, кількісні дослідження дозволяють кількісно описувати поведінку різних мовних одиниць (фонем, букв, морфем, слів) в тексті: частоту вживання одиниць, їх розподіл у текстах різного жанру, сполучуваність з іншими одиницями.

Звернувшись до цього методу дослідження, ми виявили та зафіксували однакову кількість схожих стилістичних засобів, які використовуються для опису простору та часу у тексті художнього твору, а також оперуючи певними кількісними параметрами – релевантними для досягнення сформульованої в роботі мети, склали таблиці результатів проведеного кількісного аналізу відповідно до частотності використання стилістичних засобів та побудували діаграму для унаочнення зроблених висновків та аналізу частотності вживання описів простору та часу.

2. Дедуктивний метод. Відомо логічне протиставлення індуктивного і дедуктивного методів дослідження. У емпіричних науках, до яких відноситься і лінгвістика, це протиставлення пов'язано з протиріччям між природою

досліджуваного об'єкта (сутністю) і наявним у розпорядженні дослідника емпіричним матеріалом (фактами). Факти необхідні досліднику лише як носії сутнісних властивостей мови, так як безліч фактів є реалізація кінцевого і дуже обмеженої більшості сутностей, які стоять за ними. Таким чином, метою лінгвістики є виявлення цієї суті і опис нескінченної кількості спостережуваних фактів через звернення до цих сутностей.

Процес наукового дослідження у такій ситуації може бути двонаправленим: від фактів до сутностей або від сутностей до фактів. Дедуктивний метод у якості відправного пункту передбачає, навпаки, перевірку реальності цих сутностей, їх відповідність (або невідповідність) спостережуваних фактів. Дедукція – метод дослідження, згідно з яким на основі загальних положень (аксіом, постулатів, гіпотез) роблять висновки про окремі факти. Таким чином, у ході нашого дослідження ми встановили на основі загальних положень про символічне значення художніх описів вжитих у художньому творі.

3. Індуктивний метод організації наукового процесу у цілому полягає у зборі та документації конкретних явищ (фактів) з подальшим їх узагальненням і переходом від фактів до закладених в їх основу сутностей. Іншими словами, індукція – метод дослідження, згідно з яким на підставі знання про окреме робиться висновок про загальне.

Зібравши відомості про стилістичні засоби опису простору та часу у художньому творі та простеживши частоту їх використання, ми змогли зробити висновки про найбільш вживані способи художнього опису у художніх творах, зокрема у творі Елен Діmfна Кьюсак «Say no to Death».

4. Метод суцільної вибірки здійснює підбір прикладів для аналізу та ілюстрації теоретичних положень: виписування з оригінального (неадаптированного) тексту усіх, що зустрічаються у ньому прикладів аналізованого типу.

Застосування вибіркового методу спостереження включає наступні етапи: визначення загальної сукупності і одиниць спостереження, що володіють первинною інформацією, необхідною для вирішення завдань обстеження; створення

основи вибірки; формування вибіркової сукупності шляхом відбору елементів основи; поширення зібраних за вибіркою даних.

Останній етап залежить від застосовуваного способу відбору елементів у вибірці і використовуваної формули оцінювання характеристик загальної сукупності за даними вибірки.

Таким чином, ми виокремили стилістичні засоби опису художнього простору та часу тексту твору для подальшого аналізу та змогли простежити також кількісні показники вживання стилістичних засобів у тексті художнього твору.

5. *Метод компонентного аналізу* передбачає аналіз значень мовних одиниць через виділення основних компонентів значення, або сем. У дієслові «приїжджати», наприклад, у загальному значенні можна виділити такі компоненти, або семи, як «дія» (або «акціональному»), «рух», «самостійність» (або «активність» з боку виконавця), «спрямованість», «повторюваність» і т.д. При вивченні лексичних значень часто використовується аналіз словникових дефініцій, тобто тлумачень значень слів, які наводяться в різних типах словників. Ці тлумачення містять у собі всю необхідну інформацію про компонентний склад значення даного слова і про можливості його використання.

Згідно даного методу ми проаналізували кожен з наявних стилістичних засобів, вивчивши яким є їх функціональне значення у творі, проаналізували особливості використання та прослідкували зв'язок стилістичних засобів з персонажем літературного твору, що дало можливість зрозуміти задум автора та порівняти функціональні значення вживання стилістичних засобів.

6. *Метод лінгвістичного спостереження та опису, або описовий метод* – основний метод дослідження мови, який полягає у виділенні конкретних мовних явищ і їх послідовному описі з точки зору їх структури і / або функціонування [55].

У лінгвістиці використовуються різні способи представлення мовних сутностей і фактів. Традиційна (у тому числі структурна) лінгвістика виходить із презумпції, що мова складається з ієрархічно упорядкованих дискретних сутностей (мовних одиниць), кожна з яких має унікальний набір ознак (властивостей) і утворює особливий клас, співвідноситься з певними правилами з нескінченною

безліччю спостережуваних фактів. Наприклад, у мові на рівні слів виділяються лексичні класи, названі частинами мови – це іменник, дієслово, прикметник і т.д. кожна частина мови характеризується великою кількістю граматичних категорій (наприклад, відмінка і числа для іменників), які у свою чергу характеризуються великою кількістю значень (називний, родовий, знахідний і т.д. для відмінка, єдине і множинне для числа). Значення граматичних категорій також часто є безліччю більш конкретних значень.

Такий опис мови, який називається таксономічним, по суті є особливого роду класифікацією, до якої висуваються певні вимоги. Таксономічний опис передбачає встановлення класів мовних одиниць і зв'язків, існуючих між ними. Мовні одиниці визначаються за допомогою системи необхідних і достатніх ознак. Ця система ознак повинна бути максимально повною, тобто покривати усі об'єкти, що входять у даний клас, і у той же час максимально вузькою, тобто виключати всі об'єкти, які у даний класу не входять.

У рамках структурної парадигми до опису пред'являється вимога повноти, тобто виділення всіх сутностей, наявних у мові або в її компонентах.

Відповідно до даного методу ми описали стилістичні засоби опису простору та часу як лінгвістичне явище на основі зібраних даних, проаналізували їх значення, використання, а також функціонування у мові.

7. Порівняльний аналіз – дослідження і опис мови через її системне порівняння з іншою мовою з метою пояснення специфічності мовних елементів. Направлений у першу чергу на виявлення відмінностей між двома порівнюваними мовами і тому називається також контрастивним. Лежить в основі контрастивної лінгвістики. Крім того, даний метод порівнює досліджувані явища також з точки зору перекладознавства, аналізуючи перекладацькі зміни у відповідності до оригіналу твору.

Зіставлення – це загальнонауковий метод, поряд з логічним аналізом, узагальненням, описом і ін. Цей метод широко застосовується у всіх науках, але його можливості ще не систематизовані. Розглянемо деякі важливі аспекти

застосування порівняльних методів у лінгвістиці, тим більше, що останнім часом спостерігається значне зростання інтересу до порівняльним дослідженням.

Цей інтерес пов'язаний з наступними причинами:

- потребою виявлення універсальних рис мовного матеріалу;
- прагненням описати національну картину світу носіїв різних мов;
- необхідністю удосконалення двомовних словників, де вказуються національно-специфічні риси семантики перекладних відповідностей;
- інтересом до вивчення національної специфіки семантики і вивченням національної специфіки мовного мислення;
- розширенням сфери викладання іноземних мов;
- підвищенням інтересу до мовного свідомості носіїв мови і прагненням описати групові, соціальні, гендерні, вікові та ін. особливості мови та ін.

Порівняльний метод сприяє вирішенню двох типів завдань – власне лінгвістичних і методичних. Для того, щоб вирішити лінгвістичне завдання, необхідно у різних мовах виявити той прихований механізм, який керує функціонуванням мови. Використання порівняльного методу робить можливим більш рельєфне виділення найбільш характерних особливостей кожного з зіставляваних мов.

Варто відзначити, що методом є не будь-яке зіставлення. Воно може бути визнано повноцінним методом у разі дотримання деяких умов, які виводяться з визначення поняття «метод» у термінологічному сенсі. У результаті обліку цих умов можна зробити наступні висновки: міжмовні (тобто міжсистемні) зіставлення, яким називають зіставлення різних мов, було визнано в якості методу; Внутрішньомовні зіставлення, якими називають зіставлення фактів однієї мови як в їх історичному розвитку, так в їх сучасному стані, було визнано у якості одного з прийомів наукового аналізу.

У ході нашого аналізу ми порівняли стилістичні засоби, які були виокремлені з тексту художнього твору, простежили їх функціонування та співпадіння з закладеною автором ідеєю та символічним значенням.

2.3. Термінологічна база дослідження

Літературний текст побудований відповідно до образного мислення і спрямований на емоційну сферу читача, має комунікативно-естетичну функцію впливу на особистість. Звідси – текст виявляє ідіосинкразію автора, має підтекстовий, інтерпретаційний функціональний план, будує вторинну реальність.

Особливе значення для вивчення літературного тексту мають дослідження, проведені в межах лінгвістики тексту. **Художній текст** – мовне явище, він містить особливий, надзвичайно великий художній світ. Він відображає дійсність, і водночас вигаданий світ автора.

Літературний текст – це певна модель світу, певне повідомлення в мові мистецтва, яке просто не існує поза цією мовою, як і поза іншими мовами соціального спілкування. У літературному тексті все системно (все не випадково, має мету) і все є певним порушенням системи [44, с. 65–79]. Цей парадокс виникає через те, що художній текст є надзвичайно складною ієрархічною системою, це багаторазово закодований текст. І кожен новий читач розшифровує це по-своєму, так як багато читачів – є стільки ж інтерпретацій.

Простір для людини ХХІ століття – це «насамперед сума подій в об'єктивній реальності, а також у матеріально та духовно організованому предметному середовищі життєдіяльності» [140, с. 284]. Для кожної сфери людської діяльності характерним є специфічне розуміння простору як мови професійного спілкування, тому слід визнати, що існує фізична, біологічна, психічна, художня та інші форми організації простору.

Визначення, дане мистецтвознавцем Л. В. Мочаловим, найбільш доцільно в контексті розуміння художнього простору, де він пише, що «художній простір – особлива, геометрично фіксована структура взаємин між предметами. Просторова побудова картини виражається, перш за все, у певному співвідношенні глибинності і площинності щодо образотворчої основи» [90, с. 10].

Художній простір – це не проста репродукція реальної фізичної дійсності на кшталт сучасного креслення або фотознімку, вона реально проявляється як поле

активної взаємодії різних сил, явищ, мас, обсягів, смислів у межах картинної площини.

Художній простір як форма відтворення зображення може розглядати геометричні властивості зображення, тобто наявність вертикалей, горизонталей, діагоналей, гострих і тупих кутів, руху ліній до точки сходу, предметів, втрати чіткості зображень та інші властивості картини, характерні для багатьох жанрів.

Художній твір, як продукт вторинного моделювання об'єктивного світу, включає його основні категорії – простір та час. Стаючи частиною художнього твору, простір та час набувають тричастинної структури, поєднуючи в собі властивості реального (фізичного), концептуального та перцептуального часу. Особливого значення щодо структури художнього твору має перцептуальний час і простір, тобто передусім простір і час уявлення та уяви, які грають підпорядковану роль стосовно концептуальному простору і часу як відображення реального історико-хронологічного фону оповідальної ситуації [20, с. 145].

За визначенням Ю.М. Лотмана, «... простір у художньому творі моделює різні зв'язки картини світу, <...> часом метафорично приймає він вираз зовсім не просторових відносин у моделюючій структурі світу» [76, с.414]. Світ оповідань орієнтований на просторову домінанту. Просторова семантика закладена вже в назвах оповідань. Назви називають місце дії, визначають професійний статус персонажів, метафорично позначають процес соціальної маргіналізації, нарешті фіксують просторове переміщення героя-оповідача.

Б. А. Успенський простір тексту визначає як наслідок взаємодії безлічі точок зору – автора, персонажа і одержувача. Погляди можуть як збігатися, і різнитися один з одним. Простір тексту – це простір, що зображується в тексті з однієї або названих точок зору» [132, с. 81]. Академічний словник визначає наступне поняття простору: 1) необмежена протяжність (у всіх вимірах, напрямках); 2) місце, здатне вмістити щось; 3) велика ділянка земної поверхні [5, с. 709]. Висловлюючи простір з позиції когнітизму, О.С. Кубрякова враховує «машинні операції» під час спостереження за будь-яким явищем, та «лінгво-психологічні», пов'язані, на думку вченого, з інтелектом та «фантазією людини, культурологічними факторами у

вирішенні проблем». «Простір – це серед усього сущого, оточення, в якому все відбувається і трапляється» [63, с.24].

Наукова інтерпретація категорії простору спирається на розуміння простору як геометричного, фізичного явища за І. Ньютоном і на розуміння простору як ментального, феноменального явища як результату пізнання світу людиною за Г.Лейбніца. Досліджуючи концептуальну структуру простору, О.С. Кубрякова відзначає такі його характеристики [63, с.10]: антропоцентричність, тобто зв'язок з людиною, яка сприймає навколишній світ і суб'єктивно усвідомлюючи простір; відчужуваність від людини, тобто осмислення простору як явища, поза яким перебуває суб'єкт, що пізнає; кругова форма організації простору із суб'єктом у центрі; безперервність і довжина простору, тобто наявність різного ступеня віддаленості від центру (далеко/близько); обмеженість простору (закритий/відкритий); спрямованість простору, тобто горизонтальна та вертикальна орієнтація; тривимірність простору (зверху-знизу, спереду-ззаду, ліворуч-праворуч); включеність простору до тимчасового руху.

Розвиваючи антропоцентричну концепцію простору, М. М. Бахтін приходить до висновку, що в художньому творі відображається двояка взаємодія людини і світу: або світ зображується ззовні як оточення людини, чи світ зображується зсередини як кругозір людини [13, с. 59].

Ю.М. Лотман у своїх роботах, присвячених проблемі семіотики простору, велику увагу приділяє розкриттю природи художнього простору та його зв'язку із формальними системами інших моделей [76, с.153]. Ю.М. Лотман підкреслює, що простір у художньому творі є моделювальною системою. Згідно з його теорією, художній простір – це індивідуальна модель світу певного автора, вираз його просторових уявлень, у яких розміщуються персонажі та відбуваються дії.

При дослідженні типів літературно-мистецьких моделей простору Л.Г.Бабенко пропонує враховувати наступні критерії: ступінь та характер наповненості простору об'єктами; характер взаємодії суб'єкта сприйняття та навколишнього простору; фокус або точку зору спостерігача (автора чи персонажа) [8, с. 171].

Для аналізу мовних засобів репрезентації образів природи важливим було визначення поняття художнього простору.

С. В. Каширіна у статті «Роль художнього простору у осмисленні літературного тексту» на основі роботи метрів цього поля створює класифікацію видів художнього простору (конкретний, абстрактний, горизонтальний, вертикальний, розширений, звужений, відкриті, закриті), дає їм концептуальну оцінку. За напрямом просторової топографії розрізняють горизонтальний та вертикальний простір. Горизонтальна орієнтація простору в літературному творі виражається насамперед у топосах «відкритого простору» [36, с. 181]: поле, океан, степ, пустеля.

По вертикалі художній простір умовно поділяють на три рівні: небесний світ, або «нагорі» (небо, сонце), реальний, матеріальний світ, або «середній» (земля, гори, річки, село) і підземний світ – «внизу» (земний)(надра, підземне місто).

Специфічний простір (географічний, територіальний) – простір, який пов'язує події з конкретним місцем і активно впливає на сутність образу. Специфіку в літературному творі автор усвідомлює через номінацію місця дії. Ще один спосіб проявити специфіку – це створити образ космосу. Автор, використовуючи в описі будь-які деталі, штрихи, символи, спонукає читача самостійно доповнити у своїй уяві простір, зображений у творі, при цьому місце дії в цьому випадку може взагалі не назвати. [54, с. 186].

О. В. Кардашук зазначає: «Простір – один з найважливіших параметрів матеріального світу. Завдяки антропоцентричній природі мислення та мови, простір визначається в мовленнєвій діяльності як загальне поняття (місце), в межах якого відбувається наше існування, а потім як просторовий орієнтир, який визначає місце розташування, розташування предметів» [99, с. 36], виходячи з цього твердження, він дає концептуальне визначення терміну «простір».

Простір – це сукупність відносин, що означають:

- 1) координацію співіснуючих об'єктів;
- 2) їх розташування відносно один одного;
- 3) порядок розташування одночасно співіснуючих об'єктів;

4) характеристики розташування об'єктів;

5) напрям [99, с. 4].

Як відомо, **картина світу** є результатом концептуалізації людиною оточуючої дійсності та є продуктом індивідуальних думок кожного індивіда і його зв'язку зі світом. Елементи оточуючого світу зафіксовані в людській свідомості у вигляді внутрішніх образів. Вчені стверджують про існування «смыслового поля» або системи значень, які складають дійсність, що оточує людину [37, с. 8–11]. За словами М. Хайдегера, картина світу, є світом, який включає поняття як картину, а не картину, що зображує світ [134, с. 41].

У той же час **авторська картина світу** – це картина творця художнього твору, яка відображає конкретний фрагмент реальної дійсності. Письменник конструює її за допомогою мовних одиниць, які показують авторське судження про світ. Картина світу автора є глибоко персоналізованою. Картина світу конкретного автора у значній мірі відрізняється від об'єктного опису предметів, якостей, подій, а також від наукових уявлень про них. У цьому значенні вона є суб'єктивним образом об'єктивного світу, особистим світобаченням автора. Цей образ власного світу, створений письменником за допомогою мови. Авторська мовна картина світу є формою уточнення художньої картини світу. Вона формується під впливом творчої індивідуальності та детермінується текстом або сукупністю текстів [37].

Дослідження людського фактора в мові набуває нового ракурсу розгляду, у зв'язку з вивченням картини світу, і зокрема у зв'язку з мовною картиною світу. На думку М. В. Піменової, **мовна картина світу** – це національна картина світу, що склалася давно і збереглася до наших днів, доповнена засвоєними знаннями, що відображають світогляд та світосприйняття народу, при цьому вона зафіксована у мовних формах та обмежена рамками національної культури народу [2, с.135].

У створенні мовної картини світу беруть участь різні засоби мови. По-перше, це номінативні засоби мови, тобто лексеми, стійкі словосполучення, фразеологізми, які фіксують будь-яку класифікацію об'єктів національної дійсності. По-друге, відбір лексики та фразеології, що складається з найбільш частотних мовних засобів народу, тобто функціональні засоби мови. По-третє, образні засоби, тобто

національно-специфічна образність, внутрішня форма мовних одиниць, метафорика. Мовна картина світу як факт буденної свідомості відтворюється фрагментарно в лексичних одиницях мови, проте сама мова цей світ не відображає, він відображає лише спосіб уявлення (концептуалізації) цього світу національною мовною особистістю [29].

Отже, найважливішими поняттями для дослідження художнього простору є «художній текст», літературний текст, простір, художній простір та специфічний простір. Також необхідним є різновидності всіх вищеназваних понять, їх види. Не менш важливим є різнобічні погляди на всі ці поняття. Тобто, при написанні роботи, потрібно брати до уваги визначення, сказані не одним дослідником, а декількома. Але, нажаль, термінологія не забезпечує надання знань у тій чи іншій галузі, оскільки обсягу знань є обмеженим та не розкривається повністю, проте вона є необхідною, так як надає незначний семантичний доступ до певного матеріалу та його фрагментів. Термінологічна база уможливорює системне керування термінологією і є потужним засобом забезпечення її узгодженості.

2.4. Співвідношення моделі простору із сюжетно-композиційною та смисловою структурою тексту

У художньому творі опис простору співвідноситься із сюжетно-композиційною та смисловою структурою тексту. Основна сюжетна лінія роману: стосунки Барта та Джен, які розвиваються динамічно, читач спостерігає і байдужість Барта до Джен і залежність від неї. Кожне із почуттів, що переживають персонажі підкреслено станом природи, яка їх оточує. Психологічні стани персонажів та описи природи є абсолютно синхронними. Аналіз міжособистісних відносин героїв дозволяє встановити, наскільки така просторова модель відбиває модель міжособистісних відносин у загальній структурі художнього твору. У рамках даної моделі також домінує ідея розриву близьких відносин між юнаком Бартом і дівчиною Джен, його уникнення минулого і його добровільного руйнування прихильності, яка приймається за любов. Головна героїня відчуває, що закоханість

з'явилась, але вона ще не готова до вступу у світ дорослих відносин між чоловіком і жінкою. Джейн турбує той факт, що вона смертельно хвора, тому вона не прагне починати відносити та спричинювати пригнічення іншій людині, яка буде марно сподіватись. Тому, вона із тривогою вдивляється в далечінь, що символізує потойбічне життя як щось незвідане. Таким чином, опис просторових об'єктів дійсності поєднується зі смисловим навантаженням самої історії, що допомагає підкреслити та виразити почуття героїв.

Присутність об'єкта за кордоном простору, тобто почуття смерті та потойбічного світу – це ознака того, що за цим кордоном не порожнеча, а інший простір, де теж людина може існувати, але у іншому вимірі [72, с.120]. Той факт, що Джейн ще не померла (бо свідомість обмежує видимий простір, роблячи його замкнутим), але знає, що смерть є десь там символізує нові для героїні знання про те, що за кордоном звичного маленького світу є інший величезний світ незвіданого, близькість якого турбує дівчину. Хлопець Барт болісно переживає це відкриття, яке стає ще одним кроком до його дорослішання та сприйняття факту хвороби. При описі почуттів та переживань обох головних героїв автор твору вживає описи оточуючої дійсності, які допомагають підкреслити моральний стан персонажів та підсилити почуття героїв.

У рамках відносин модуля простору та модуля персонажа, будь-який змістовий зсув, що відбувається на образно-асоціативному інформаційному рівні модуля простору за рахунок вплетення в тканину тексту інформаційно насичених стилістичних прийомів та інших стилістично маркованих елементів тексту, матиме вектор, спрямований у бік персонажа. Тобто, у цьому оповіданні вихід героя за межі відмежованого простору є ніщо інше, як просторова модель розриву його відносин із коханою дівчиною, відмова від кохання через хворобу. Функцію сполучних одиниць, що «сигналізують» про наявність загальних для обох моделей (просторової та міжособистісної) смислових елементів відіграють стилістичні прийоми та інші стилістично марковані елементи тексту. Тому, лексичні засоби допомагають відтворити сюжетно-композиційну лінію переживань та внутрішніх почуттів.

Таким чином, виділивши модуль простору, можна на основі принципу стилістичного висування визначити основні фігури, що становлять концептуальний каркас просторової структури тексту: контейнер, позначення звукової межі контейнера, позначення напрямку переміщення по відношенню до центру та визначення зміни стану центру (руйнування). Іншими словами, за допомогою опису простору можна простежити пересування героїв, зміну платів оповіді, пір року, подій та просторових об'єктів, які передають внутрішній стан персонажів. На образно-асоціативному рівні просторова домінанта моделюється частини простору метафорично концептуалізується як покинута людина [15, с.8]. У модулі персонажа визначається напрямок переміщення персонажів по відношенню до заданого центру, а також висувається ідея руйнування кохання, розриву відносин головним героєм. У результаті такого аналізу простежуються чітко виражені зв'язки між модулем простору і модулем персонажа, – деякий змішаний «простір» (blend), – одиниці якого і становитимуть основу смислової структури всього твору.

Підводячи підсумки, можна порушити питання, чи буде конкретна, індивідуальна для даного тексту, модель мати деякі типові риси, які дозволяють поставити її у один ряд з іншими індивідуальними моделями простору, тобто чи можливо здійснити відповідну типологію просторових моделей. Саме це завдання вирішуватиметься нами у наступних розділах нашого дослідження.

РОЗДІЛ 3

СПОСОБИ МОВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ДІМФНА КЬЮСАК «SAY NO TO DEATH»

3.1 Особливості художнього простору у романі

Опис пейзажу – це можлива і достатня одиниця художнього твору з точки зору композиційно-мовленнєвої організації, яка функціонує у вигляді тексту – відповідно оформленого та семантично завершеного. Як текст, опис пейзажу є однією із складових англомовного художнього дискурсу і характеризується такими основними ознаками: екстралінгвістичне тло, антропоцентризм, інтерактивність, чітка структурно-логічна схема, системна обумовленість внутрішньотекстових зв'язків локальних та глобальні плани представництва, що є зображенням природи, ландшафту та / або погоди.

Наше наукове дослідження базується на гіпотезі про багатогранні функції художнього простору. Пейзаж як опис художнього простору, предметів та погоди у тканині художнього твору набуває топохронічних та антропоцентричних властивостей, які відображають національну, особистісну (індивідуально-авторський світогляд, ідейно-художню позицію тощо) та чуттєву (характеризується залучення п'яти почуттів), що зумовлює його композиційно-структурну та функціональну специфіку.

Літературна наука стверджує, що не існує єдиної, абсолютно вичерпної класифікації художнього простору, оскільки принципи його укладання можуть бути різними. Але аналізуючи твір Дімфна Кьюсак «Say no to Death», все ж можна виокремити деякі види.

Відповідно до часових особливостей, ландшафтні описи можна вказати

1) як сезонні –

- зима:

*«...took her out of the drab ward. She was once again active and vigorous—the wind in her hair, **the snow** cold on her face. She moved light effortlessly through bracing **wintry weather** and **landscapes white with snow**. In the drifting confusion of*

her mind **the snow-covered hills** turned to sandy hummocks rippled with the wind...;» [187, с. 320] – цей фрагмент твору чітко нам демонструє змалювання зимової пори;

«**Winter** settled down over the mountains, and the long trip from the city to the san ceased to be an adventure for Bart and became a hardship. Crawling out of bed to catch the early train; sitting for hours in the cold carriages on bleak days with gusty winds sweeping the ridges—days when the **air was scintillating and frosty**...» [187, с.120] – ще один фрагмент який описує події, що відбуваються в зимовий час, у романі період зими безпосередньо пов'язаний із відчуженням Барта від Джен, що зумовлює її холодність та байдужість до подій довкола.

● літо:

«The pale, **summer sky** rested on the rim of the fawn-coloured hills, the vegetation was dusty and wilted; but to her it all was lovely. She gripped her hands tightly together. The spaciousness of the sky, the touch of the wind on her face, the **sunlight shimmering** on the iron roofs, the brightness of the day—all these were good omens» [187, с. 197] – літо як період абсолютного щастя виконує функцію ідеалізації відносин Барта та Джен.

● весна:

«As though to welcome her back to normal living, **the garden came to life** again. Buds pushed their way up between the spears of the daffodils. The hyacinth Bart had brought her strengthened, and from its centre came a strong stem on which the folded bud nestled.

The elm tree threw out catkins, there was a veil of translucent green on the oaks, and the new leaves of the Japanese maples showed tender pink. To walk in the garden and watch **the spring returning** with her own returning strength was like rediscovering the world» [187, с.29]. – в наведених прикладах бачимо, як письменниця описує настання весняного періоду.

The day she took her first walk to the road the daffodils broke in a flourish of golden flags. There was ecstasy in the air, the whole world was full of excitement and joy, and laughter was on her lips incessantly» [187, с. 163] – тут представлений

художній паралелізм, де відновлення природи порівнюється з відновленням надії Джен про одужання. Через метафоричне значення слів і словосполучень автор тексту не тільки підсилює видимість зображуваного, а й передає неповторність предметів та явищ, виявляючи при цьому глибину і характер власного асоціативно-образного мислення, бачення світу: *the elm tree threw out catkins, spring returning with her own returning strength, the daffodils broke in a flourish of golden flags.*

- осінь:

«*The curve of the hills grew faintly **golden**, the sky turned from green to blue, the clouds glowed with crimson, the air was chill **with the first tang of autumn***» [187, с.316] – осінь як період занепаду дуже чітко відтворює душевний стан персонажів.

«*The narrow slit of sky was deeper blue with **the coming autumn**; the leaves of the tree that swayed across it **gradually yellowed***» [187, с. 320] – такі описи використовуються для відтворення хронотопу, естетичного та ліро-епічного обрамлення.

2) часові –

- ніч:

«***At night** the dome of the sky settled down over the surrounding ranges, **the valleys were dark**, the ridges spangled with the lights of townships and the far edge of the eastern sky was jewelled with the lights that marked Sydney*» [187, с. 99] – зображення цього періоду доби пов'язано із душевним станом персонажів, адже це саме той час, коли людина думає, переживає. Через метафори, авторка передає унікальність та неповторність явищ: *the dome of the sky settled down over the surrounding ranges, the ridges spangled with the lights of townships and the far edge of the eastern sky was jewelled with the lights.*

- ранок:

«*She woke to a clouded sky, **the morning light** falling silver over the valleys. As she dressed, she felt excitement rising in her voice*» [187, с. 178]. Для опису

унікальності та важливості саме цього ранку для Джен, письменниці використовує метафору *the morning light falling silver over the valleys*;

- день:

«*On sunny **days** the calling of the birds, the chugging of the train came with a shattering clarity, but in the mist all sounds were muffled; even the calling of the currawongs clustered thickly in the trees near the house was muted and desolate*» [187, с. 98] – день це період активних дій персонажів, часто можна зустріти залежність вчинків персонажів від погодних умов.

- вечір:

«*The **moon** rode up into a mid-winter sky frosty pink in the afterglow. She watched it, remembering the **full moon** of that last night they had danced together. It seemed that **the moon** she watched now lighted another world; the mountains and valleys on which she had gazed for so long were so remote and strange under **the white light** that they might have been **craters of the moon itself***» [187, с. 157] – важливість вечірньої пори, авторка змальовує через уособлення *the moon rode up* та метафору *the moon lighted*.

3) Ландшафтні:

- гірський:

«*The **mountain train** roared through the last cutting before Wentworth Falls. When it came out again on to the open line, the deep cleft of the valley lay below it, ineffably blue in the morning light. A biting cold south-westerly gale was blowing sharp with snow from the **Alps**; the gums and the pines behind **Pine Ridge** wavered against a pale, cloud-streaked sky*» [187, с. 196] Для створення живого уявлення про предмети та явища, письменниці використала метафори *the mountain train roared*, *cleft of the valley lay below*, *gale was blowing* та епітет *deep cleft*.

- рівнинний:

«*Soon **the flat countryside**, parched under the midsummer sun, stretched out before her*» [187, с. 262] – змалювання рівнинної сільської місцевості.

- морський:

«They looked out from the top of the bus over a sparkling **sea** tossed by the fresh nor'-easter. It seemed to Jan that **the water** was bluer than she had ever seen it, **the wave tops** whiter, the sands of Narrabeen and Collaroy more warmly golden. The surface of the **lagoon** at Dee Why, sprinkled with **seagulls** whose plumage gleamed incredibly white, was a haven of peace under its sand-hills. The Norfolk Island pines at Manly came up dark and stately against a white-flecked sky» [187, с. 51] – як можемо побачити, Кьюсак кількома нарисами створює образ величезного простору, зображуючи велич морського пейзажу, що оточує персонажів: епітет *a sparkling sea*, персоніфікація *pinos at Manly came up* та метафори *he surface of the lagoon at Dee Why, sprinkled with seagulls*;

4) топографічні (сільського, міського), наприклад:

«But from him, thus slumbering, his jealous **Forsyte** spirit traveled far, what they were doing down there, with those two young people... there in the copse – in the copse, where the **Spring** was running riot with the scent of sap and bursting buds, the song of birds innumerable, a carpet of bluebells and sweet growing things, and the sun caught like gold in the tops of the trees. ...his spirit was there stopping with them to look at the little furry corpse of a mole... with his mushrooms and silver coat untouched by the rain or dew» [187, с. 152] – в сезонному описі пейзажу привертає увагу незвичність того, як персонаж бачить картину природи. Асоціації *carpet, furry copse, soft*, гра барв (колоративів / хроматонімів: *blue (bells), gold, dark, silver, etc.*) разом з одоронімами (*scent of sap, sweet*) оживляють опис пейзажу, створюючи відповідний емоційно-психологічний настрій.

Мікроконтрактний комплекс поєднує в собі кілька мікротемати, які є не лише засобом інтроспективного відображення географічного простору, а й повним описом ландшафту. Чіткі когнітивні джерела ландшафтного опису продиктовані тимчасовим та місцевим континуумом. У тканині художнього твору опис пейзажу є елементом топохронного порядку – «статично-динамічною єдністю простору і часу», який має властивість перетворюватися на суб'єктивний «хронотоп» [187, с. 23], тобто когнітивно обумовлена. Таким чином, опис

ландшафту на цьому прикладі є моделлю зовнішнього світу, який будується на внутрішньому світі людини.

«*He smelled **the scent of limes, and lavender**. Ah! That was why there was such a **racket of bees***» [187, с. 53] – тут вона актуалізується двома реченнями, перше з яких – це початок опису пейзажу, а останнє – робить висновок, підсумовує (*such a racket of bees*). Вигукове слово – це засіб переключення розповіді у інтроспективний світ героя.

Звичайно, художник слова не може залишитися байдужим до образу. Важливо не лише наскільки яскравий опис ландшафту, але й те, які деталі середовища автор вважає основними. Письменник підкреслює або опускає певні елементи оточення з наміром вплинути на читача – доторкнутися до нього, збудити його, змусити його сміятися, вселити любов, викликати ненависть, страх, гнів тощо. Ось чому описи природи стають важливою складовою системи художнього пізнання світу [2, с. 66].

Опис зазвичай ґрунтується на події / ситуації, пов'язаній із сюжетним навантаженням твору, що визначає його характер дії. Логічно викласти предмет або явище означає перелік його особливостей, наприклад:

«*The mellow golden days... simply did not come. It **rained**, and the river was **unnaturally full**... There were **no mushrooms**. **Blackberries tasted of rain***» [187, с.156] – чотири речення в уривці рекурсивно називають знаки, які вказують на особливості літньої погоди (*rained, unnaturally full, no mushrooms, blackberries tasted of rain*). Семантичною домінантою тут є «дощ», а основна функція опису природи – вказівка на погодні особливості, яка служить комунікативною віхою в розумінні тексту.

Домінуючі риси безпосередньо залежать від функціонального навантаження ландшафтного опису. Неможливо не помітити, що в англійському художньому дискурсі опис пейзажу диференціюється естетичними функціями, емоційним забарвленням та психологічною насиченістю, що дає підстави для виокремлення таких різновидів: ідилічний, меланхолічний, елегійний, драматичний та інші. Приклад:

«*It was really **warm for May**, and still light for him to see his cows **in the meadow beyond the river***» [187, с. 252] – Ідилічний опис пейзажу підкреслює відповідність між предметами пейзажу та особистістю, що водночас робить його одним із головних компонентів розвитку характеру героя Кусака та художньої концепції людини.

«*It was warm – very warm for **the end of September**. A **pleasant** air – a smell of grass It must be the river down there! **Peaceful** – and to think – !* [187, с. 354] – Відтворений осінній опис пейзажу (*pleasant, peaceful*) гармонує з почуттями персонажа, формуючи меланхолійний настрій (*warm – very warm, end of September, grass, river*).

«*Howeering feebly round the church, and looking in, **dawn moans and weeps for its short reign*** [187, с. 205] – тут наводяться особливо важливі драматичні конотації.

Будь-який опис пейзажу визначається не лише топохронічними та локальними координатами художнього мислення, але й комунікативними намірами автора, спрямованими на необхідність деталізації явищ природи, їх характерних компонентів та диференціальних особливостей. Не випадково опис пейзажу часто розуміють як «образ природи художнього твору, головне призначення якого – його антропоцентрична спрямованість» [34, с. 138]. Це означає, що в літературному творі образ природи не є самоціллю, а засобом психологізації образу персонажа та його стану [187, с. 86], наприклад:

«*A sound of singing came down the water to him, **trailing, distant, high and sweet**. It was as if a swan had sung!*» [187, с. 165] – для ретроспективного співвідношення подій автор відходить від зображення опису пейзажу, щоб порівняти звук, який вийшов із піснею лебедя, що дозволяє читачеві заглянути в більш ранній проміжок часу. Визначення (*trailing, distant, high, sweet*) разом із конотацією слова *swansong* утворюють тональну ланцюжок цього фрагмента, що співзвучний внутрішньому настрою героя. Структура речення, чергування звуків (ing, s, t, ei-ai) утворює «музику» опису природи.

Безперечно, опис пейзажу – це мовленнєве відображення оповідача, яке відображає індивідуальне авторське ставлення та оцінку подій та персонажів на тлі опису пейзажу, наприклад:

«The swallows went by, taking ‘night-cups’ of gnats and early moths; and the poplars stood so still – just as if listening – that Soames put up his hand to feel for breeze. Not a breath!» [187, с. 48] – цей фрагмент ілюструє повну стилізацію опису природи в настрої героя, що є наслідком прагнення автора чітко представити смислову інформацію з метою безпосереднього залучення читача.

Часто опису ландшафту надається символічне навантаження, наприклад:

«Beyond the closed windows the moon rode up, a full and brilliant moon, so that the stilly darkened country dissolved into shape and shadow, and owls hooted; ...and on the gleaming river every fallen leaf that drifted down carried a moonbeam; while, above the trees stayed, quiet, measured and illuminated, quiet as the very sky, for the wind stirred not» [187, с. 54] – словесне представлення тріади «небо – земля – вода» у фрагменті набуває трансцендентного та фантасмагоричного значення завдяки мовно-стилістичній конвергенції. Метафізичний характер місячної ночі підкреслюється ще одним важливим моментом, який виявляється в аспекті символізації: лексема «дерево» актуалізує значення «віхи в переході до світу мертвих». Читач виявляє хід думок і почуттів персонажів через такий вид опису пейзажу і розуміє як закони навколишнього природного простору, так і внутрішнього світу людини. Стилістичної маркованості надає нетипова для англійської мови форма утворення заперечення: *the wind stirred not*.

Дімфна Кьюсак у романі «Скажи ні смерті» формує мову опису природи як єдиної системи прямої та асоціативної образності, розширюючи межі психологічно забарвленої деталі із символікою, кольором, акустичними ефектами.

Отже, ми можемо говорити про алегоричну функцію опису ландшафту у зображенні мікро- та макрокосму, тобто людини та навколишнього середовища, коли все, здається, застигло в очікуванні майбутнього, наприклад:

«It was one of those grey late summer days, very still, when the few leaves that are left hang listless, waiting to be windswept. The puddled road smelled the rain; the

rooks rose from the stubbles as if in surprise at the sound of horses' hoofs» [187, с.39] – Життєві події персонажів у фрагменті співвідносяться з природним середовищем: почуття смутку і туги перетворюються на об'єкти пейзажного опису, які посилюються емоційними епітетами разом із метафорами та порівняннями (*grey, very still, few, listless, puddled*). Так виникає позатекстовий неявний діалог, ініційований автором та підтримуваний читачем.

Підкреслимо ще одну розкриту особливість опису пейзажу – колір, завдяки якому письменник виробляє спеціальний блок естетичної інформації, який певною мірою наближає опис пейзажу в англійському художньому дискурсі до образотворчого мистецтва. Цей виразний образ забезпечує глибше візуальне зображення погоди, ландшафту, рельєфу і робить його подібним до картин імпресіоністів, наприклад:

*«In a **silver** streak to the right could be seen the line of the river* [187, с. 123];

*«The river was **whitening**; the dusk seemed held in the trees, waiting to spread and fly up into a sky just drained of sunset»* [187, с. 96] – описи природи Дімфни Кьюсак іноді нагадують портрети: в образі природи навколо Барта проступають риси Джен, що пов'язано з ідеєю жіночої душі Всесвіту.

Руйнування межі між вищим природним світом та світом людських переживань говорить про якісно нове місце та функцію зображеного простору природи в англійському художньому дискурсі. Пейзаж, місцевість, погодні явища, які бачать читач крізь призму настрою автора, зливаються з його внутрішнім станом, піддаються, оновлюються та стають унікальним явищем.

Оригінальність міститься в новому погляді на звичне, у незвичній витонченості відчуттів, що надає картині природи, що бачиться через них, додатковий інтимний сенс, наприклад:

*«Far-off the cuckoo called; a wood pigeon was cooing from the first elm tree in the field, and how the daisies and buttercups had sprung up after the last mowing! The wind had got into the south-west, too – **a delicious air, sappy!**»* [187, с. 283] – в описі природи у фрагменті звертає увагу на те, що багатогранність та невичерпність опису пейзажу сприймається крізь призму суб'єктивного авторського бачення.

Природа, сповнена гармонії та краси, існує не сама по собі, а в контексті людського життя. Поліфонія опису пейзажу реалізується під час встановлення асоціації між сценою та темою, між долею персонажів та навколишнім простором.

Функціональна специфіка опису пейзажу в романі залежить від особистості (автора, персонажа, одержувача) та складових зображених погоди, пейзажу, місцевості. І хоча вони не тотожні або ізометричні, але одне пізнається через інше. Показовим є реалістичність опису природи, в якому через конвергентну взаємодію ряду стилістичних засобів виникає кілька смислових обертонів, які створюють образ моря як об'єкта філософської рефлексії, сповненого глибокого почуття єдності та краси у Всесвіті.

Філософське навантаження опису природи формується: персоніфікацією як різновидом метафоричного абстрагування (*the sea murmured; the pines murmured*); повтором слів (*the sea, he, thought, the pines, murmured*), паралелізмом (*he thought; and he thought*), синестезією, що створює алюзійне сприйняття моря як «біблійного» Всесвітнього океану, тобто Істини, а також зв'язком з архетипом.

Все вищесказане дозволяє «розшифрувати» прочитання опису пейзажу та зробити відповідну класифікацію. Відповідно до часових особливостей та специфіки краєвиду, художній простір можна розподілити за класифікацією:

- сезонною (зима, літо, весна, осінь);
- часовою (ніч, ранок, день, вечір);
- ландшафтною (гірський, рівнинний, морський);
- топографічною (сільський, міський) (див. Додаток Г).

3.2 Лінгвістичні засоби репрезентації художнього простору

3.2.1 Лексичні засоби

Лексичний зміст художніх творів можна вивчати щонайменше трьома способами: 1) на основі лексико-семантичної класифікації (вивчення синонімів, антонімів, дериваційних та інших зв'язків між словами); 2) на основі зв'язку

лексичних одиниць з дійсністю (з використанням предметно-тематичних груп); 3) на основі аналізу експресивного потенціалу лексичних одиниць (розрізнення стилістично нейтральних та маркованих одиниць).

Основна сюжетна лінія роману *Say No to Death* – динамічні стосунки Барта та Джен, в яких читач спостерігає і байдужість Барта до Джен і залежність від неї. Кожне із почуттів, що переживають персонажі підкреслено станом природи або об'єктів навколишньої дійсності. На лексичному рівні, психологічні стани персонажів найчастіше передаються через стилістично марковані лексичні одиниці, наприклад, поетизми, лексеми високого регістру, неологізми, лексеми зі специфічним конотативним значенням, емотивна лексика, лексичні одиниці позитивної та негативної оцінності, тощо. Окрім того, лексичні одиниці часто використовуються авторкою для реалізації засобів стилістичної семантики (тропів), таких як епітет, метафора, гіпербола, літота, оксюморон тощо.

Як показує проведений аналіз, текст оповідання насичений лексикою високого регістру (інколи навіть релігійної лексики, вжитої в переносному значенні). Ця особливість пояснюється, зокрема, наявністю великої кількості опоетизованих описів природи, настановою на торжественність оповіді, тощо, наприклад:

*Dorian tiptoed across the veranda as though the sharp clicking was **sacrilege*** [187, с. 381].

*It flooded the room and fell like a **benediction** across their faces* [187, с. 270].

*Do you really think she is as **mercenary** as that?* [187, с. 83]

Надзвичайно рідко авторка використовує колоквіалізми, наприклад: «*Bart smiled at her. «That's all right. Everyone is by the time we hit **this dump**.»* [187, с. 65] Даний лексичний засіб було використано з метою надання негативної оцінності оточуючим персонажа об'єктам, що підкреслює його тонкий естетичний смак.

Серед стилістично маркованих одиниць варто відзначити слова іншомовного походження, які відбивають реалії, не пов'язані із топосом, характерним для місцевості, в якій зростала героїня, наприклад: «*A brief visit from **the padre**, then Christmas for her was over.*» [187, с. 163]

Серед лексем пасивного словника також зустрічаються архаїзми, наприклад, присвійний займенник *thy*: «*Oh, Blessed Mother of our dear Lord, give to these children thy Blessing*». Архаїзми використовуються для стилізації мовлення при зсуві темпоральних характеристик часопростору або в релігійному контексті.

Охарактеризуємо окремі тематичні групи лексем, які характеризують хронотопічні реалії твору. Однією з таких груп є кольоризми (слова на позначення кольорів). Авторській палітрі властиво багатство кольорів, розкішна гра тонів і півтонів, світла й тіні. Відтак, серед тематичних груп лексем стилістичною маркованістю відзначаються кольоризми. Найпоширеніші кольори – золотистий і білий – ранковий, чорний і рожевий – вечірній; кольори хмар – білий, синій, сірий та кольори сонця – різноманітні відтінки червоного та жовтого, наприклад: *The purple of the nearer valleys merged into the blue haze of the hills that were lost against cloudy turrets low on the skyline*. [187, с. 138]

Серед інших тематичних груп лексем, що характеризують хронотоп твору, варто відзначити лексеми температурної тематики типу *cold, freezing*, а також засоби виразності, реалізовані з використанням даних лексем, наприклад:

- 1) епітет: «*A biting cold south-westerly gale was blowing sharp with snow from the Alps*»; [187, с. 143]
- 2) порівняння: «*On a day like this it would be cold as charity in Jan's room*»; [187, с.93]
- 3) метафора (а саме її різновид – персоніфікація): «*Out on the platform the bitter wind went through him*» [187, с. 197]

Тут холод природи є співзвучним із охолодженням почуттів Барта по відношенню до Джен. А також жорстокість природи є співзвучною до вчинків, які зробив головний герой.

Таким чином, були схарактеризовані основні групи стилістично маркованих лексичних одиниць. Встановлено, що переважна кількість лексичного наповнення належить до високого та нейтрального реєстрів. Лексеми роману *Say No to Death* сприяють реалізації засобів стилістичної семантики, головним чином, епітету, метафори та порівняння.

3.2.2. Стилiстичнi засоби

Роль художнiх засобiв у тексті твору надзвичайно велика. Для надання роману яскравостi, посилення емоцiйного впливу, для привернення уваги читача i слухача до висловiв, письменниця в своїй роботi використала безлiч рiзноманiтних художнiх засобiв, що допомогли їй створити художнiй образ, а читачу поринути в свiт художнього твору, розкрити авторський задум. Наприклад:

«...***the snow cold on her face. She moved light and effortless through bracing wintry weather and landscapes white with snow. In the drifting confusion of her mind the snow-covered hills...***» [187, с. 320] – для надання тексту певної мальовничості та насиченості, автор використовує епітети, такі як: *the snow cold, landscapes white with snow, the snow-covered hill*;

«... ***the long trip from the city to the sun ceased to be an adventure for Bart and became a hardship. Crawling out of bed to catch the early train; sitting for hours in the cold carriages on bleak days with gusty winds sweeping the ridges – days when the air was scintillating and frosty, days when the mist enshrouded everything***» [187, с. 128] – в цьому фрагменті, Дімфна Кьюсак також використовує епітети *the long trip, the cold carriages, bleak days, gusty winds*. Для повного змалювання важливості зими, автор використовує рефрени: *days when the air was scintillating and frosty, days when the mist enshrouded everything*;

«***The pale, summer sky rested on the rim of the fawn-coloured hills, the vegetation was dusty and wilted; but to her it all was lovely. She gripped her hands tightly together. The spaciousness of the sky, the touch of the wind on her face...***» [187, с. 137] – для підкреслення характерних рис цієї пори, Дімфна використовує такі епітети: *the pale, summer sky, the vegetation was dusty and wilted* та метафору, а саме персоніфікацію (надання ознак живого неживим об'єктам та явищам природи): *the touch of the wind on her face*.

«...***the snow on her face was spray blowing off the sea; she rocked on the swell of a wave, there was the lapping of water in her ears and the sun beat down on her, radiant and life-giving***» [187, с. 320] – у наведеному прикладі відчувається ностальгія Джен за щасливими днями, проведеними із Бартом, у той період, коли героїня ще була

здоровою. У цьому фрагменті, для підсилення наочності зображуваного і передачу індивідуальності предметів, авторка використовує метонімію *the snow on her face was spray blowing off the sea*, алегорію *she rocked on the swell of a wave*, а також епітети *radiant and life-giving*.

«... *the garden came to life again. Buds pushed their way up between the spears of the daffodils. The hyacinth Bart had strengthened her, and from its centre came a strong stem on which the folded bud nestled.*». [187, с. 163]. Для конкретизації образу, у виділених параграфах, було також використано персоніфікацію: *the garden came to life, buds pushed, the hyacinth Bart had brought, came a strong stem, the folded bud nestled*.

«*She smiled as she looked across the lake, sequinned with sunlight, a light vapour swirling across the surface as the mist lifted. The morning sparkled with dew, soldier-birds quarrelled noisily in the trees, a magpie carolled somewhere, a family of ducks quacked among the rushes. With so much life around them, it was impossible to think of death*» [187, с. 339] – цей абзац несе у собі значення нового початку, нової надії та сподівань для головної героїні твору. Це ми розуміємо з представлених тут епітетів *the lake, sequinned with sunlight*, метафор *light vapour swirling across the surface, the morning sparkled with dew*, уособлень *the mist lifted, soldier-birds quarreled, a magpie caroled*.

Проаналізуємо більш детально особливості реалізації засобів стилістичної семантики у творі, зокрема, епітетів, порівнянь та метафор як засобів увиразнення.

«*Jan kept her eyes fixed straight ahead so that she could not see the beds crowded together in the poky rooms off the hallway. She held her breath so that the overpowering odour of disinfectants would not fill her nostrils. She inhaled the sweet, fresh air in the little garden, like a prisoner coming from jail*» [187, с.92] – наведена цитата є прикладом застосування епітетів для характеристики оточення героїні (а саме, були реалізовані епітети: *the poky rooms, the overpowering odour of disinfectants, the sweet, fresh air*). Окрім того, варто звернути увагу на семантичне протиставлення наступних епітетів: *overpowering odour of disinfectants* та *sweet, fresh air*, що вказує на бажання боротися Джен із хворобою та відчувати себе живою й здоровою.

Темпоральні реалії часопростору твору передає наступне порівняння: «*Time at Time Ridge was not like time as Jan had known it anywhere else*» [187, с. 61]. У даному випадку порівняння прив'язане не лише до темпоральної, але й до топологічної реалії (*Time Ridge*) та передає суб'єктивний характер сприйняття плину часу героїні.

«*The day was overcast and utterly still. They walked slowly along the narrow path where the scrub, clustering thickly on each side, was starred with spring flowers*» [187, с.56] – у наведеній цитаті можна побачити симбіоз настрою двох незалежних персонажів та природи. Плавність перебігу подій передається такими епітетами як *overcast and utterly still day; the scrub, clustering thickly*.

«*There were other moments when time was like a shadow on the mountains, which seemed to stand still all day long, though the sun burnt its way across the sky until it sank behind the shadowed ridge. You were suspended in a moment of breathless waiting*» [187, с. 100] – наведена цитата демонструє використання порівняння (*time was like a shadow on the mountains*) та метафор (*the sun burnt its way across the sky, you were suspended in a moment of breathless waiting*) для передачі відчуття повільної плинності часу для головної героїні, таким чином, хронотоп твору осмислюються крізь призму суб'єктивних переживань.

Суть метафори полягає у розкритті внутрішньої форми і пожвавленні образності. Метафоричне осмислення уявлень відрізняється яскравістю, зримістю емпіричного способу і тому виявляється дуже «зручним» для мовного позначення багатьох абстрактних понять і відносин. При цьому метафора виконує концептуальну функцію, тобто співвідносить об'єкт високого ступеня абстрактності з простим, конкретно спостережуваним і тим самим не тільки висловлює, але і формує знання про цей об'єкт [9, с. 256]. Наведемо деякі приклади використання метафори у творі *Say No to Death*.

At night the dome of the sky settled down over the surrounding ranges, the valleys were dark, the ridges spangled with the lights of townships and the far edge of the eastern sky was jewelled with the lights. [187, с.27]. У даному уривку обидві метафори (*the dome of the sky* та *the far edge of the eastern sky was jewelled with the lights*)

використовуються для опису природи як чогось торжественного, піднесеного, чому сприяють лексеми високого регістру (*dome, jewelled*).

На особливу увагу заслуговує метафора, яка стосується одночасно просторових і часових ознак хронотопу твору: «*She was coming out into a new day*» Дана метафора покликана зосередити увагу читача на внутрішньому оновленні героїні, та може бути розглянута не лише з позицій стилістичної семантики, але й когнітивних досліджень, адже передає когнітивну метафору «TIME is SPACE».

Досить часто авторка використовує кілька засобів стилістичної семантики в одному реченні, наприклад: «*The morning sun had turned the harbour to a pool of shimmering light, although the rising humidity blurred the farther shores in a thin mist that hung over the water, faint as breath on a mirror...*» [187, с.79] – наведена цитата демонструє спокій у природі та у психологічному стані Джен, це зображено порівнянням *faint as breath* на позначення затишшя природи, а також метафорою *the rising humidity blurred the farther shores in a thin mist that hung over the water*.

«*The clouds were low over the high buildings, hanging in a smooth unbroken dome of palest grey. The soft summer rain was falling through air so heavy it seemed that one could touch it*» [187, с. 54] – наведена цитата демонструє стан природи, що відображає внутрішні почуття Джен, що передано метафорою *hanging in a smooth unbroken dome of palest grey* та порівнянням *it seemed that one could touch it*.

Подекуди авторка використовує засоби фоностилістики, наприклад: «*Silence enfolded the terraced garden where already the elm trees were scattering yellow leaves and Rowan berries burned like torches on bare branches.*» [187, с. 83] У даному разі застосовано алітерацію, яка слугує передачі аудіальних особливостей сприйняття героїв, що є невід'ємною частиною хронотопу.

Більш яскравим прикладом алітерації є: «*He watched her averted face against the hazy blue of the sky, the sun putting lights in her hair as the wind ruffled it. Half turning to watch her more closely, his arm touched her shoulder and at his movement the colour flowed under her fine skin*» [187, с. 37] Авторка використовує дейктичні елементи типу *here*, а також особові та присвійні займенники для створення особливої атмосфери таємничості та романтичності.

«Then **time** was like the **ticking** of a **watch** in **which** the springs had broken, but **which** responds to shaking and **ticks** hollowly until the momentum has gone» [187, с. 313]. Алітерація звуків [t] та [w] створює асоціацію з ходом годинника, а отже, й з плином часу.

Алітерація використовується для передачі незадоволення або роздратування в наступному контексті: «I should like to have a recording made of matron rattling out «sausages, eggs-and-grills» like a machine-gun; then if I ever were tempted to complain again, I would only have to put on a record of «sausages, eggs-and-grills» to stop me **grouching** forever» [187, с. 213]. Звук [g] передає неприємні для героїні акустичні та гастрономічні подразники, що є невід'ємною характеристикою хронотопу твору, адже безпосередньо стосуються побуту в санаторії.

Насамкінець, одна з назв місця подій містить алітерацію (повторення продихового [h]: *Hæmorrhage Hill*. У даному контексті цей стилістичний прийом служить для привернення уваги читача до цієї сумної місцини, а сама внутрішня форма топоніму символічно вказує на почуття втрати (від медичного терміну *haemorrhage* – крововилив).

З результатів дослідження можна зробити висновок, що Дімфна Кьюсак використовує найрізноманітніші функціонально-стилістичні засоби зображення характеротворчої функції простору й часу. Серед них можна відзначити як засоби стилістичної семантики (епітети, метафори, метонімії, гіперболи тощо), так і синтактики (градація, ампліфікація, тавтологія). Інколи авторка застосовує фоностилістичні засоби увиразнення (зокрема, алітерацію) задля передачі суб'єктивного ставлення персонажів до навколишньої дійсності.

Варто також зазначити що авторка надає багато уваги символам у творі. За символом стоїть об'єктивна реальність і вираження її в пізнаній знаково-зумовленій структурі. Інколи символічний образ реалізується в результаті використання найрізноманітніших образних засобів: метафор, образних паралелізмів, порівнянь. Отже, Дімфна Кьюсак використовує в своєму творі безліч різноманітних художніх засобів, що збагачують зміст висловлювання та надають художню, поетичну яскравість мови.

3.2.3 Синтаксичні засоби

Особливо активно Дімфна Кьюсак застосовує стилістичні засоби синтаксису в романі *Say No to Death*, зокрема, тавтологію, градацію, полісиндетон, асиндетон, ампліфікацію, хіазм, тощо. Розглянемо особливості реалізації кожного з цих синтаксичних засобів.

Паралелізм: «*Then there was no thought of past or future. Only the present, sweeter and richer **than anything Bart had ever experienced or Jan had ever dreamed***» [187, с.39-40] – наведена цитата є прикладом паралелізму, що вказує на єдність персонажів. Окрім того, у прикладі використана парцеляція (стилістично марковане розбиття речення на два) задля характеристики суб'єктивного сприйняття часу героєм (зокрема, його чітке розмежування на минуле, майбутнє, теперішнє).

Хіазм – це риторична фігура, яка полягає у хрестоподібній зміні послідовності елементів у двох паралельних рядах слів. Елементи першої половини речення у другій його частині змінюють порядок на протилежний, створюючи ефект протиставлення понять. По граматичній структурі така конструкція нагадує паралелізм. Прикладом хіазму в тексті роману є: *Lying awake at night in the quiet house she would watch **the garden merge into the valley and the valley merge into darkness***. [187, с.240]

Парентеза – фігура порядку слів, вставка однієї фрази всередину без граматичного зв'язку, наприклад:

*Her eyes came slowly to meet his, **wide and amber**, flecked with brown like the rock pools along the bay where they used to go fishing off Kure*. [187, с. 120].

*Leonard, the dark, **quiet-voiced man whom she had seen the first day**, had been there for three years*. [187, с. 19].

У даних прикладах спостерігаємо введення нової деталізованої інформації за допомогою конструкції, що не пов'язана граматично з іншою частиною речення. Цей засіб слугує приверненню уваги читача та особливим чином ритмізує мовлення.

Анафора (єдинопочаток): ***Her** manner altered. **Her** expression changed. **Her** very appearance seemed different – she seemed more alive*. [187, с.131]. У даному випадку

присвійний займенник використовується не лише задля підкреслення суб'єкта дії, але й для посилення спостережливості читача та актуалізації уяви.

Епіфора (єдинокінець): *Days like this, time **stood still**. There were nights when the stars she could see through the doorway **stood still**.* [187, с.209].

Просаподосис – стилістичний засіб, що об'єднує в собі анафору та епіфору (висловлювання починається та закінчується однією й тією ж фразою, наприклад: «***Don't tell Bart,***» she begged. «*Please **don't tell Bart***» [187, с.304]. Дана цитата передає інтенсифікований емоційний стан героїні та спонукальний характер її висловлювання.

Інколи авторка поєднує кілька синтаксичних та риторичних засобів в межах одного речення або ССЦ, наприклад: ***Six months! Six months** was only interminable when she thought of Bart. Then the time of separation shook her. Then **six months** could no longer be spanned with your hand* [187, с. 187]. Так, у даному випадку поєднується риторичне окличне речення та анафора (єдинопочаток) задля підкреслення темпоральної складової хронотопу, а точніше, задля вираження ставлення героїні до неї.

Тавтологія використовується авторкою досить часто задля привернення уваги читача та розстановки логічних наголосів в межах синтаксичних одиниць, наприклад: «***He** took **her** hands in **his** and wrapped the tea-towel round them. **She** leaned back against the wall of the cupboard and **he** rubbed his nose against hers. **She** closed her eyes in a sudden swift intake of breath, and **he** saw the **mauve** veins marking the lids and the faint **mauve** shadows under the eyes.*» [187, с.123].

Окремим різновидом тавтології є емоційний повтор, наприклад: «***I wish I was dead! I wish I was dead!** she sobbed*» [187, с. 143]. Цілком закономірно, що даний синтаксичний засіб застосовується для передачі емоційного стану героїні.

Ампліфікація: *She had no words with which to answer Doreen's unanswerable arguments but she went on packing, carefully adjusting **already-neat-foldeded shorts and shirts, slacks and house-coat, wrapping sandals and brogues*** [187, с.32].

Градація: *She packed her suitcase in mutinous silence while Doreen scolded, warned and pleaded with her not to go.* [187, с.340]. Даний приклад відображає емоційні стани героя в напрямку зростання їхньої напруги.

Еліпсис: «*Bart! I didn't think...*» *She paused, vigorously polishing the cup she held. Jan nodded, her face transfigured.*» [187, с.186]. Авторка досить часто використовує еліптичні конструкції в діалогах, де зміст опущених слів легко встановити з контексту.

Асиндетон (відсутність сполучників): *Christmas came to the sunless flat in gusts of hot air from the heat-wave that engulfed the whole State; in letters and money from Doreen; an exquisite bed-jacket from Mrs Carlton; a book from Leonard; a Christmas cake from the Ryans; a visit from Chilla; a box of oranges of Linda; a bunch of flowers from Nurse Duggin; a grief visit from the padre, then Christmas for her was over* [187, с. 364]. У даному прикладі асиндетон використовується з метою передачі метушні різдвяної пори та сприяє певній ритмізації висловлювання.

Полісидентон (багатосполучниковість): «*Maybe Doreen was right, and she was just a sucker flinging herself at Bart's head, and Bart was a philanderer willing to pick her up when there wasn't anyone more exciting around*» [187, с. 28].

Інверсія (порушення прямого порядку слів у реченні): «*...and on the gleaming river every fallen leaf that drifted down carried a moonbeam; while, above the trees stayed, quiet, measured and illuminated, quiet as the very sky, for the wind stirred not*» [187, с. 201].

Серед риторичних фігур слід відзначити питальні та окличні речення, які слугують для нагнітання емоційності висловлювання: *Christ! he thought, with a strange pang of dismay, I'd take an oath that she hasn't been kissed by anyone since I went away!* [187, с.206]; *What have you been doing to yourself since I've been away, You're prettier than ever!* [187, с.20] *How's that suit you, Jan?* [187, с.352].

Іншими риторичними засобами, що підсилюють прагматичний заряд тексту виступає емпіфаза (інтенційне підкреслення чогось, висування на перший план), що виражена за допомогою підсилювальної конструкції, наприклад: *It was when the local doctor made his report that she improved her condition.* [187, с.31].

Таким чином, були схарактеризовані основні синтаксичні особливості твору *Say No to Death*. Відзначено, що найпоширенішими засобами стилістичної синтактики виступають тавтологія, анафора, епіфора, ампліфікація, а також риторичні окличні та питальні речення.

ВИСНОВКИ

Отже, у результаті аналізу власних назв можна зробити наступні висновки:

1. З'ясовано поняття «художнього тексту» як об'єкта сучасних лінгвістичних досліджень. Зокрема, охарактеризовано комунікативно прагматичний аспект вивчення художнього тексту та розглянуто основні текстові категорії (зв'язність, завершеність, цілісність, тощо). Відмічено особливості образності, естетичності та антропоцентричності художніх текстів.

2. Встановлено поняття «художнього простору». Так, було з'ясовано, що поняття художнього простору можна розглядати у широкому (як глобальна текстова категорія) та вузькому розумінні (як опис віртуального чи реального простору, про який йдеться в тексті). Обґрунтований зв'язок категорії простору з різними аспектами художнього тексту.

3. Висвітлено особливості реалізації категорії простору в творах Елен Дімфна Кьюсак, а саме підкреслене емоційне навантаження художньої деталі, антропоцентризм, психологічний паралелізм (відтворення внутрішнього стану героїв паралельно до описів природи та навколишньої дійсності), глибокий символізм. Відзначено, що просторові деталі виступають непрямим засобом характеротворення, а також засобом передачі внутрішнього стану героїв, динаміки їхніх стосунків та взаємозв'язку з навколишньою дійсністю. Визначено деякі особливості стилю письменниці, які сприяють розкриттю категорії просторовості, а саме використання стилістичних засобів увиразнення мовлення, емоційний тон оповіді, використання символів, а також вживання стилістично маркованої лексики.

4. Визначено етапи та методи дослідження відтворення мовних засобів репрезентації художнього простору, а також методика аналізу мовних засобів репрезентації художнього простору. На першому етапі формується теоретична база нового дослідження, на другому здійснюється вибірка ілюстративного матеріалу, на третьому – класифікація обраних прикладів, на четвертому – проводиться аналіз стилістичних засобів зображення категорії простору в тексті. Насамкінець, на п'ятому та шостому етапах відбувається статистична обробка, аналіз отриманих

даних та підбиття підсумків. Серед основних методів дослідження виокремлено метод кількісних підрахунків, дедуктивний, індуктивний метод, метод суцільної вибірки, компонентного аналізу, лінгвістичного спостереження та, насамкінець, компаративного аналізу.

5. З'ясовано співвідношення моделі простору із сюжетно-композиційною та смисловою структурами тексту. Простір постає як смислоорганізуюча категорія, яка сприяє розгортанню сюжету. Завдяки своєму антропоцентричному характеру категорія просторовості відіграє важливу роль в характеротворенні персонажів та відображенні їх внутрішнього світу. Категорію простору було описано відповідно до сезонних, часових, ландшафтних та топографічних особливостей. Обґрунтовано зв'язок просторовості з динамікою міжособистісних стосунків героїв і розвитком сюжету, а також визначено значення просторових елементів у структурі тексту й побудові художніх образів. Відзначено функціональне навантаження пейзажів та інших елементів простору, що реалізуються в ідилічних, меланхолічних, елегійних, драматичних та інших видах просторових описів.

6. Проаналізовано особливості опису художнього простору в романі. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що просторові характеристики твору можна охарактеризувати як інтерактивне екстралінгвістичне тло для розгортання сюжету, що має чітку логічно-структурну побудову та реалізується на рівні розгалужених внутрішньотекстових зв'язків. Конкретними прикладами виявлення аспектів категорії просторовості в тексті твору є описи ландшафтів, природи, погоди, інтер'єру, різноманітних топосів та інших видів оточення персонажів.

7. Насамкінець, було охарактеризовано лінгвістичні засоби репрезентації художнього простору в романі *Say No to Death*. Дімфна Кьюсак послуговується різноманітними лексичними засобами створення виразності. Кількісно переважають одиниці нейтрального та високого реєстрів. Серед одиниць пасивного словника були відзначені слова іноземного походження, архаїзми, неологізми та деякі інші одиниці. Стилiстичні засоби увиразнення мовлення були реалізовані за допомогою засобів стилістичної семантики, синтаксису й фонетики. Серед засобів стилістичної

семантики (тропів) найбільш поширеними виявилося епітети, метафори і порівняння, які якнайкраще передають образність оригіналу. Серед синтаксичних засобів (синтаксичних фігур) можна відзначити анафору, епіфору, асиндетон, тавтологію, риторичні запитання, окличні речення, тощо. З-поміж засобів фоностилістики найбільш поширеною можна вважати алітерацію, яка передає суб'єктивне ставлення героїв до навколишньої дійсності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукові праці:

1. Александрова О.В. Единство прагматики и лингвопоэтики в изучении текста художественной литературы. Проблемы семантики и прагматики : Сб. науч. трудов. Калининград: Калининградский университет, 1996. С.3-9.
2. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. М.: Гнозис, 2007. 512 с.
3. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. I. Лексическая семантика. М.: «Восточная литература» РАН, 1995. – 472 с.
4. Аратюнова Н.Д., Левонтина И.Б.: Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русской культуры, 2000. 448 с.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). Л.: Просвещение, 1981. 295 с.
6. Ахуднов М.Д. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. 221 с.
7. Бабій І.М. Емоційно-експресивна роль колірних епітетів у прозовій мові. *Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку*. Тернопіль: Збруч, 2009. С.246-250.
8. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2005. 496 с.
9. Бабушкин С.А. Пространство и время художественного образа : дис... канд. фил. наук. Курск, 1970. 256 с.
10. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. 394 с.
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / [Ролан Барт]; пер. с фр.; ред. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 1994. 616 с.

12. Баталова Т.Л. Ассоциативные и коннотативные связи в художественном тексте как средство создания образности. *Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца*. Вып. 174. М., 1981. С. 75-82.
13. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.
14. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
15. Бачишина О.Б. Мовні засоби вираження просторових відношень в українській мові. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. Філологічна*. 2012. Вип. 24. С. 7–9.
16. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. 376с.
17. Белова С.В. Лингвостатистические характеристики антонимов пространственно-временного континуума в текстах художественной прозы (на материале существительных и наречий современного английского языка) : автореф. дис... канд. филол. наук. Киев, 2000. 21 с.
18. Беляевская Е.Г. Понятие «когнитивная модель» в современной лингвистике (Научно-аналитический обзор). *Реферативный журнал ИНИОН РАН. Серия 6 «Языкознание»*. Вып. 2. М., 1996. С. 10-28.
19. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля. *Вопросы философии*, 1994. №4. С.114-128.
20. Биккулова О.С. Семантика и текстовые функции деепричастий в текстах второй половины XVIII - XIX веков. М., 2010.
21. Боева Н.Б. Особенности синтаксической организации пейзажных контекстов в современных английских и американских рассказах. *Научная мысль Кавказа*. 2004. № 12. С. 250.

22. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте: Дис... док. филол. наук. Спб., 1992. 535 с.
23. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
24. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / под ред. Т.В. Булыгиной. М.: Языки русской культуры, 1999. 780с.
25. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408с.
26. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.
27. Витрук, О.А. Пейзаж как текстовое явление. Ростов-на-Дону: Юж. федер. ун-т, 2011. 173 с.
28. Волков О.В. Точка зрения автора как центральная проблема композиции романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Категоризация мира: пространство и время* : материалы научной конференции / под ред. проф. Е.С. Кубряковой и проф. О.В.Александровой. М.: МГУ, 1997. С. 221 - 224.
29. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. № 1. С. 64–72.
30. Всеволодова М.В. К вопросу о категоризации пространства. *Категоризация мира: пространство и время* : материалы научной конференции / под ред. проф. Е.С. Кубряковой и проф. О.В.Александровой. М.: МГУ, 1997. С. 26-27.
31. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 198 с.
32. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.

33. Гердер И. Идеи к философии истории человечества. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 284 с.
34. Голубина К.В. Когнитивные основания эпитета в художественном тексте: Дис....канд. филол. наук. М., 1998. 159 с.
35. Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста (на основе теории испанской поэтической речи). М.: Высшая школа, 1988. 192 с.
36. Гостева Т.Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX-XXI вв. : дис. на соискан. учён. степ. канд. филол. наук. Барнаул, 2007. 237 с.
37. Гумбольд В. фон Избранные труды по языкознанию / пер. с нем., М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2001. 400с.
38. Гришина О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале англо-американской прозы) : дис... канд. филол. наук. М., 1983. 177с.
39. Ван Дейк Т. А. Контекст и познание. *Язык. Познание. Коммуникация*. М: Прогресс, 1989. С. 12-40.
40. Демченко А.В. Художній простір у мовній картині світу Василя Стуса. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер.: «Лінгвістика»* : зб. наук. праць. Херсон : ХДУ, 2008. Вип. 8. С. 221–223.
41. Ділі Джон. Основи семіотики / перекл. з англ. та наук. ред. Анатолій Карась. К.: Арсенал, 2000. 232 с.
42. Додыкина О.А. Пространственная картина мира русских литературных путешествий первой половины XIX века. *Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции* / под ред. проф. Е.С. Кубряковой и проф. О.В. Александровой. М.: МГУ, 1997. С.208-217.

- 43.Єрошенко Т.М. Питання про дослідження індивідуально-авторської картини світу. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 52. Філологічні науки. 2010. С. 218–220.
- 44.Зализняк А. А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира : сб. ст. М.: Язык славянской культуры, 2005. 544 с.
- 45.Залевская А.А. «Образ мира» vs «языковая картина мира». *Картина мира и способы ее репрезентации* : научные доклады конференции «Национальные картины мира: язык, литература, культура, образование» (21 – 24 апреля 2003 г., Курск) / ред. Л.И. Гришаева, М.К.Попова. Воронеж: ВГУ, 2003. С. 41-47.
- 46.Замятин Д.Н. Империя пространства. Географические образы в романе Андрея Платонова «Чивенгур». *Вопросы философии*. 1999. № 10. С.82-90.
- 47.Зарецкий В.В. Образ как информация. *Вопросы литературы*. 1963. №2. С. 71-91.
- 48.Зеленцова, С. В. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина: на материале произведений 1892–1916 гг. : дисс. на соискан. учён. степ. канд. филол. наук. Орёл, 2013. 192 с.
- 49.Іващенко В. Л. Термін концепт у контексті лінгвістичних методів дослідження. *Мовні і концептуальні картини світу*. К., 2004. Вип. 10. С. 182–191.
- 50.Каган М.С. Философия культуры. Спб.: Искусство СПб, 1996. 415 с.
- 51.Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
- 52.Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. 356 с.
- 53.Касевич В.Б. О когнитивной лингвистике. Общее языкознание и теория грамматики. СПб, 1998.

- 54.Каширина С.В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста. *Вестник Оренбургского государственного университета*. Оренбург, 2006. № 9, Ч. 1. С. 180 – 185.
- 55.Кемаева И.А. Метафорические концепты в языке английской и американской поэзии : дис... канд. филол. наук. М., 2003. 192 с.
- 56.Козленко Е.Ш. Метрика и ритмика английского стиха XX-го века : дис... канд. филол. наук. М., 1980. 171 с.
- 57.Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста : Дис... канд. филол. наук. Тверь, 1998. 273 с.
- 58.Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. 108 с.
- 59.Кононенко І.В., Національно-мовна картина світу: зіставний аспект. *«Мовознавство»*. 1996. № 6. С.39-46.
- 60.Коралова А.Л. Семантическая природа образных средств в современном английском языке : дис... канд. филол. наук. М.: 1975. 172с.
- 61.Котоянц С.В. Обстоятельства места и времени в локально-временной детерминированности художественного текста (жанр рассказа) : дис... канд. филол. наук. М.: 1983. 177 с.
- 62.Кубрякова Е.С. Стереотип. *Краткий словарь когнитивных терминов* / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина ; под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М.: Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. С. 177–179.
- 63.Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира* / отв. ред Б.А. Серебренников. М.: Наука, 1988. С. 141-172.
- 64.Курахтанова И.С. К проблеме языковой образности. *Сб. научных трудов МГЛУ*. Вып. 174. М., 1981. С. 66-75.

- 65.Кусаинова Т.С. Темы пространства и времени в лексической структуре художественного текста по роману Набокова «Другие берега» : Дис... канд. филол. наук. Спб., 1997. 170 с.
- 66.Кухаренко В. А. Стилистическая организация художественного прозаического текста. *Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца*. Вып. 103. М., 1976. С.49-59.
- 67.Кравченко А.В. Когнитивные структуры пространства и времени в естественном языке. *Изв. РАН, Серия лит. и яз.* М.: Наука, 1996. Т. 55. №3. С. 3-24.
- 68.Кривонос В.Ш. Хронотоп автора и хронотоп читателя в реалистическом произведении. *Пространство и время в литературе и искусстве*. Даугавпилс, 1987. С. 21- 33.
- 69.Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII - нач. XX в. (геокультурный аспект). М.: Наследие, 1998. 95 с.
- 70.Лакофф Д. Когнитивное моделирование. *Язык и интеллект* : сб. / под ред. М.А. Оборина. М.: Изд. группа «Прогресс», 1996. С. 143-185.
- 71.Лессинг Э.Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. 519 с.
- 72.Лисиченко Л.А. Мовний образ простору і психологія поета : наукова монографія. Харків : ХДПУ, 2001. 160 с.
- 73.Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., Ленинградское отделение, 1987. 624 с.
- 74.Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства. *Поэтика древнерусской литературы*. М.: Наука, 1979. С. 335-351.
- 75.Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. *Вопросы литературы*. 1968. № 8. С. 74-87.
- 76.Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства. *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 137-153.

- 77.Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – Семиосфера - история. М.: Языки русской культуры, 1999. 448 с.
- 78.Магалевич Г. Функціональна роль сну у прозі Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2011. Вип. 63. С. 87–93.
- 79.Маляр Т.Н. Концептуализация пространства и семантика английских пространственных предлогов и наречий : автореф. дис... док. филол. наук. М., 2002. 44 с.
- 80.Маслова В.А. Когнитивная лингвистика : учеб. пособие. Мн.: ТетраСистемс, 2004. 256 с.
- 81.Матвеева Т.В. Текстовое время. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. М., 2003. С. 536-539.
- 82.Мезенин С.М. Образные средства в языке Шекспира : дис... док. филол. наук. М., 1985. 426 с.
- 83.Мерло-Понти М. Пространство. Интенциональность и текстуальность. *Философская мысль Франции XX века* / сост. и общ ред. Е.А. Найман. Томск: Водолей, 1998.
- 84.Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Наука, 1966. 416 с.
- 85.Мотылева Т.Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* : сб. ст. Л.: Наука, 1974. С. 197-205.
- 86.Муражсковский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1994. 480 с.
- 87.Муромцева О. З історії української літературної мови. Вибрані праці. Харків: 2008. 229 с.
- 88.Морковкин В.В., Морковкина А.В. Русские агнонимы. М., 1996. 415 с.

89. Морозова Е.В. Грамматическая категория пространственно-временного континуума в художественном тексте (на материале английского языка) : дис... канд. филол. наук. М., 1984. 184 с.
90. Москалец Константин «Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика». Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 400 с.
91. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М.: Советский художник, 1983. 375 с.
92. Мякшева О.В. Пространственная семантика: ресурсы языка и их функциональный потенциал. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2007. 12 с.
93. Неклюдов С.Ю. Статические и динамические начала в пространственной организации повествовательного фольклора. *Типологические исследования по фольклору*: сб. статей памяти В.Я.Проппа (1895-1970). М.: Наука, 1975. С.182-190.
94. Основы теории текста : учеб. пособие / под общ. ред. А.А. Чувакина. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2003. 140 с.
95. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995. 484 с.
96. Падучева Е. В. Семантика нарратива. *Семантические исследования*. М.: Языки русской культуры, 1996. С.193–418.
97. Панкевич Г.И. Пространственно-временные отношения в искусстве. *Актуальные вопросы методологии современного искусствознания*. М., 1983. С. 299-315.
98. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М.: УРСС, 2002. 368 с.
99. Пасічник Г.П. Деякі смислові трансформації концепта «пейзаж» в англомовних художніх текстах. *Матеріали міжнародної конф.* Харків : Нац. ун-т імені В. Каразіна, 2004. С. 212–215.

100. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж : Изд-во Истоки, 2001. 191 с.
101. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира* / отв. ред. Б.А.Серебрянников. М.: Наука, 1988. С. 8-69.
102. Потебня, А.А. (1905). Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Харьков: Изд. М.В. Потебни.
103. Потебня, А.А. (1990). Теоретическая поэтика (Сост., вступ. ст., коммент.). Москва: Высшая школа.
104. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1946. 340 с.
105. Пространство и время / Парнюк М.А., Причепий Е.Н., Огородник И.В. и др. Киев: Наукова думка, 1984. 294 с.
106. Псурцев Д.В. Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на материале англоязычной художественной литературы) : дис... канд. филол. наук. М, 2001. 187 с.
107. Рамишвили Г.В. Избранные труды по языкознанию / пер. с нем. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000.
108. Руднев В.П. Морфология реальности: исследование по «философии текста». М.: Аграф, 2000. 432 с.
109. Сафронова Л. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма. Человек в контексте культуры. Славянский мир. М.: Индрик, 1995. С. 82–93.
110. Себина Е.Н. Пейзаж. *Введение в литературоведение: учеб. пособие* / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. ; под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 264–275.

111. Селіванова О.О. Мовна концептуалізація тваринного світу в українській фразеосистемі. *Культура народів Причорномор'я*. Симферополь, 2002. № 35. С. 112 – 116.
112. Семчинський С.В. Загальне мовознавство. Київ: Вища школа, 1988. 327 с.
113. Серебрянська І.М. Етнокультурний концепт «природа» як складова просторового коду. *Філологічні трактати*. 2009. №1, Т.1. С. 90–94.
114. Сергеев В.М. Когнитивные методы в социальных исследованиях. *Язык и моделирование социального взаимодействия*. М.: Прогресс, 1987. С. 3-22.
115. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление. М.: Наука, 1988. 244 с.
116. Сивохина Н.Г. О специфике функционирования художественного времени и художественного пространства. *Сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца*. Вып. 135. М., 1978. С. 25-52.
117. Скорбач Т.В. Мовні особливості вираження художнього простору в поезії В. Поліщука – Мовознавча та літературознавча проблеми. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи* : сб. наукових праць. Випуск 5. Харків, 1998. С.147–151.
118. Слепухов Г.Н. Пространственная организация художественного произведения. *Философские науки*. 1984. № 1. С. 64-79.
119. Сметана І.І. Семантико-синтаксичні функції питальних речень у поетичному мовленні В. Свідзінського. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2017. V(34). Вип. 124. С. 69–71.
120. Степанов Ю.С. Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. М.: Наука, 1993. 156 с.
121. Сукаленко Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. Киев : Наукова думка, 1992. 164 с.

122. Спасская Е.Л. Семантика и структура образа в поэтических текстах французских сюрреалистов : дис... канд. филол. наук. М., 1992. 160 с.
123. Спицына Ю.В. Актуализация временных и пространственных значений в художественном тексте : автореф. дис... канд. филол. наук. Спб., 2001. 19 с.
124. Степанов Ю.С. Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. М.: Наука, 1993. 156 с.
125. Таборисская Е.М. О понятии «пространство героя» (на материале романа И.А. Гончарова «Обломов»). *Проблема автора в художественной литературе*. Вып. IV. Воронеж, 1974. С. 40-47.
126. Тамарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008. 358 с.
127. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. 141 с.
128. Тимченко А.О. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – «Українська література». Харків : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2010. 20 с.
129. Томіленко Л.М. Термінологічна лексика в сучасній тлумачній лексикографії української літературної мови. Національна академія наук України, Український мовно-інформаційний фонд, 2015 р. 161 с.
130. Топоров В.Н. Пространство и текст. *Из работ московского семиотического круга*. Москва : Языки русской культуры, 1997. С.455–515.
131. Тураева З.Я. Лингвистика текста и категория модальности. *Вопросы языкознания*, 1994, № 3. С. 105-114.
132. Успенский Б. Поэтика композиции. Семиотика искусства. Москва : Искусство, 1995. 80 с.

133. Филлмор Ч. Дело о падеже. *НЗЛ*. Вып. 10. М., 1981. С. 369-495.
134. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления, серия «Мыслители XX века». М.: Республика, 1993. №5. С. 41- 63.
135. Хачиян Т.Б. Пространственная локализация в предложении и в тексте : дис... канд. филол. наук. М., 1984. 174 с.
136. Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки). *Типологические исследования по фольклору*: сб. статей памяти В.Я. Проппа (1895 - 1970). М.: Наука, 1975. С. 191-215.
137. Чейф У.Л. Память и вербализация прошлого опыта. *НЗЛ*. Вып. 12. М., 1983. С.35-73.
138. Челикова А.В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе : дис... канд. филол. наук. М., 2001. 209 с.
139. Чернейко Л.О. Способы представления пространства в художественном тексте. *Филологические науки*. 1994. № 2. С. 58-70.
140. Чернышев, О.В. Формальная композиция: творческий практикум. Мн.: Харвест, 1999. 312 с.
141. Чернищенко І.А. Фактори формування національних мовних картин світу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2007. С. 158–162.
142. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж : Воронежский университет, 1984. 114 с.
143. Чес Н.А. Функционирование метафорических концептуальных систем в текстах современной англоязычной прозы (на материале художественной литературы) : дис... канд. филол. наук. М., 2000. 195 с.

144. Шведова Н.Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над «Русским семантическим словарем». *Вопросы языкознания*. 1999. № 1. С. 3-16.
145. Шелестюк Е.В. Семантика художественного образа и символа (на материале англоязычной поэзии XX века) : дис... канд. филол. наук. М., 1998. 209 с.
146. Шкенева С.С. Роль грамматической синонимии средств выражения пространственных отношений в репрезентации английского дискурса: дис.... канд. филол. наук. М., 2000. 265 с.
147. Шпетный К.И. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа : дис... канд. филол. наук. М., 1979. 215 с.
148. Щепина О.Н. Семантика художественного пространства в романе Дж. Остен «Мэнсфилд парк» : дис... канд. филол. наук. Н.Новгород, 2001. 182 с.
149. Щерба В.П. Лингвостилистическая и функционально-коммуникативная характеристика текста (на материале радиопьесы) : автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1981. 22 с.
150. Якобсон Р. Из языковедческих раздумий над общими особенностями поэзии славянских народов. *Roman Jakobson. Selected Writings*, VI, Part One. Berlin - New York - Amsterdam : Mouton, 1985. С. 86-94.
151. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. 344 с.
152. Bierwisch M. How much space gets into language? *II Language and Space*. Cambridge (Mass) : The MIT Press, 1996. P. 31-76.
153. Bloom P., Peterson Mary A., Nadel Lynn, Merrill F. Garrett. Language and space. Cambridge (Mass): The MIT Press, 1996. 597 p.
154. Halliday M.A. Explorations in the functions of language. New-York, Oxford, Amsterdam : Elsevier, 1973. 132 p.

155. Fauconnier G. Spaces, Worlds, and Grammar. Chicago; IL : University of Chicago Press, 1996. 355 c.
156. Landau B., Jackendoff R. "What" and "Where" in spacial language and spacial cognition. *Behavioral and Brain Sciences*, 1993, № 16. P. 217–265.
157. Marilla North. Cusack, Ellen Dymphna (Nell) (1902–1981), Australian Dictionary of Biography, National Centre of Biography, Australian National University, 2007.
158. Miller G. and Johnson-Liard Ph.N. Language and perception. Cambridge, MA: Harward University Press, 1976. 760 p.
159. Osgood Ch. E. Toward an abstract performance of grammar II Talking minds. *The study of language in cognitive science*. Cambridge, 1984. P. 147–179.
160. Talmy N. How language structures space. Spacial orientation. *Theory, research, and application*. New-York : Plenum, 1983. P. 225 – 282.
161. Tuan Yu-Fu. Literature and geography : Implications for geographical research. *Humanistic Geography*. Prospects and Problems. Chicago, 1978. P.194 – 206.
162. van Dijk T. A. Text and context : Explorations in the semantics and pragmatics of discourse. London, New-York : Longman, 1983. 261 p.
163. van Dijk T. A., Kintsch W. Strategies of discourse comprehension. New-York, London : Academic Press, 1983. 418 p.
164. Vaina L. "What" and "where" in the human visual system. *Two hierarchies of visual modules II Synthese*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1990. Vol. 83, №1. P. 49 – 91.
165. Wierzbicka A. Semantic primitives. Frankfurt am Mein, 1972. 235 p.

Довідкова література:

166. Алефиренко Н.Ф. Проблема вербализации концепта : теоретическое исследование. Волгоград : Перемена, 2003. 96 с.

167. Бабій І.М. Семантико-граматична природа прикметників зі значенням кольору у прозовій мові. *Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка*. Сер. Мовознавство. Тернопіль, 2004. Вип.2 (12). С. 6–12.
168. Белая Г. Вечное и преходящее. Человек и природа в интерпретации современной прозы. *Литературное обозрение*. 1979. № 2. 185 с.
169. Воронин Р.А. Пейзаж как объект филологического исследования. *Актуальные проблемы современной науки*. 2015. С. 165–167.
170. Горкин, А.Н. Литература и язык. *Современная иллюстрированная энциклопедия*. М. : Росмэн, 2006. 984 с.
171. Димфна Кьюсак. Солнце – это еще не все. Видавництво ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия», 1968 р. 89 с.
172. Каракевич Р.О. Особливості мовної картини світу. «*Наукові записки*» (Серія : «Філологічні науки (мовознавство)»). Випуск 127. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. С. 123–127.
173. Каратаєва Г.М. Поняття мовної особистості та когнітивного стилю: гендерний аспект. *Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти* : матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., (Київ, 17 квітня 2014 р.). М-во освіти і науки України, Нац. техн. ун-т України «Київ. політехн. ін-т». К. : Кафедра, 2014. С. 49-51.
174. Кардашук О.В. Семантичне поле простору: статус, структура, внутрішні зв'язки : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова. Кіровоград, 1998. 18 с.
175. Кардашук О.В. Семантичне поле простору як фрагмент мовної картини світу. *Наукові праці*. Том 98. Випуск 85. Серія : Філологія. Мовознавство. Кіровоград, 2009. С. 35-38.
176. Пименова М.В. Концептуальные исследования и национальная ментальность. *Гуманитарный вектор*. 2011. № 4 (28). С. 126–132.

177. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. М.: Наука, 1988. С. 8-69.
178. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство. *Краткая литературная энциклопедия*: В 9-ти тт. Т.9 . М.: Советская Энциклопедия, 1978. Стлб. С. 772–780.
179. Тагільцева Я.М. Своєрідність та роль пейзажу в ліриці Бориса Пастернака : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спеціальність 10.01.02. Сімферополь, 2009. 22 с.
180. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Лекции. Спб. : Образование, 1993. 38 с.
181. Хелен Фрізелл. Книжкові новини. Щотижневик австралійських жінок, 20 квітня, 1955.
182. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. Полтава, 2018. 6 с.

Джерела ілюстративного матеріалу:

183. Cusack, Dymphna. A Window in the Dark. National Library Australia, 1991. 201 p.
184. Caddie, and Dymphna Cusack. Caddie: a Sydney Barmaid. Sun Books, 1966. 302 p.
185. Cusack, Dymphna. Jungfrau. Ringwood, Vic.: Penguin, 1989. 239 p.
186. Cusack, Dymphna. Red Sky at Morning: A Play in Three Acts. Melbourne University Press, 1942. 149 p.
187. Cusack, Dymphna. Say no to Death. Ltd., London, 1951. 356 p.

Інтернет джерела:

188. Бицько Н. І. Теоретико-методологічні засади дослідження мікрогідронімів Тернопільщини. *Науковий вісник Чернівецького університету. Романо-слов'янський дискурс*. 2012. Вип. 598. С. 54-58.

- URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchu_rsd_2012_598_13 (дата звернення 20.11.2021).
189. Воротников Ю. Л. «Языковая картина мира» : трактовка понятия. URL: <http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Vorotnikov/> (дата звернення 19.11.2021).
190. Косенко О. С. Мовна картина світу. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Fkzh/2010_34/Kosenko.pdf (дата звернення 21.11.2021).
191. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat2/page/n74-75> (дата звернення 23.11.2021).
192. Місінкевич О. М. Концепт культури як одиниця ментальної інформації у мовній картині світу. *Мандрівець*. 2014. № 1. С. 53–57. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2014_1_11. (дата звернення 19.11.2021).
193. Мкртчян Т. Ю. Страноведение англоязычных стран: учебное пособие для студентов института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации. Министерство науки и высшего образования РФ, Южный федеральный университет, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации. Ростов-на-Дону; Таганрог : Южный федеральный университет, 2018. 215 с. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=561189> (дата звернення 20.11.2021).
194. Хандарис Ю. В. Функціонування пейзажу як елементу композиції літературно-художнього твору. URL: www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Philologia/3_110058.doc.htm (дата звернення 20.11.2021).

ДОДАТКИ

Додаток А

Різниця між картиною світу та мовною картиною світу (за Єрошенком Т.М.)

Підстави розрізнення	Картина світу		Мовна картина світу	
	індивідуальна	колективна	індивідуальна	колективна
Носій (суб'єкт)	Людина	Товариство	Мовна особистість	Мовний колектив
Експонент	Діяльність, включаючи мовленнєву	Мова, жести, міміка, образотворче мистецтво, музика, ритуали, етикет, мода та інше.	Мовлення	Мова (етнічна)
Елементи	Інформеми, інформемні конфігурації, концепти	Концепти, концептні конфігурації	Інформеми, інформемні конфігурації, концепти, концептні конфігурації	Концепти, концептні конфігурації

Схема етапів дослідження магістерської роботи

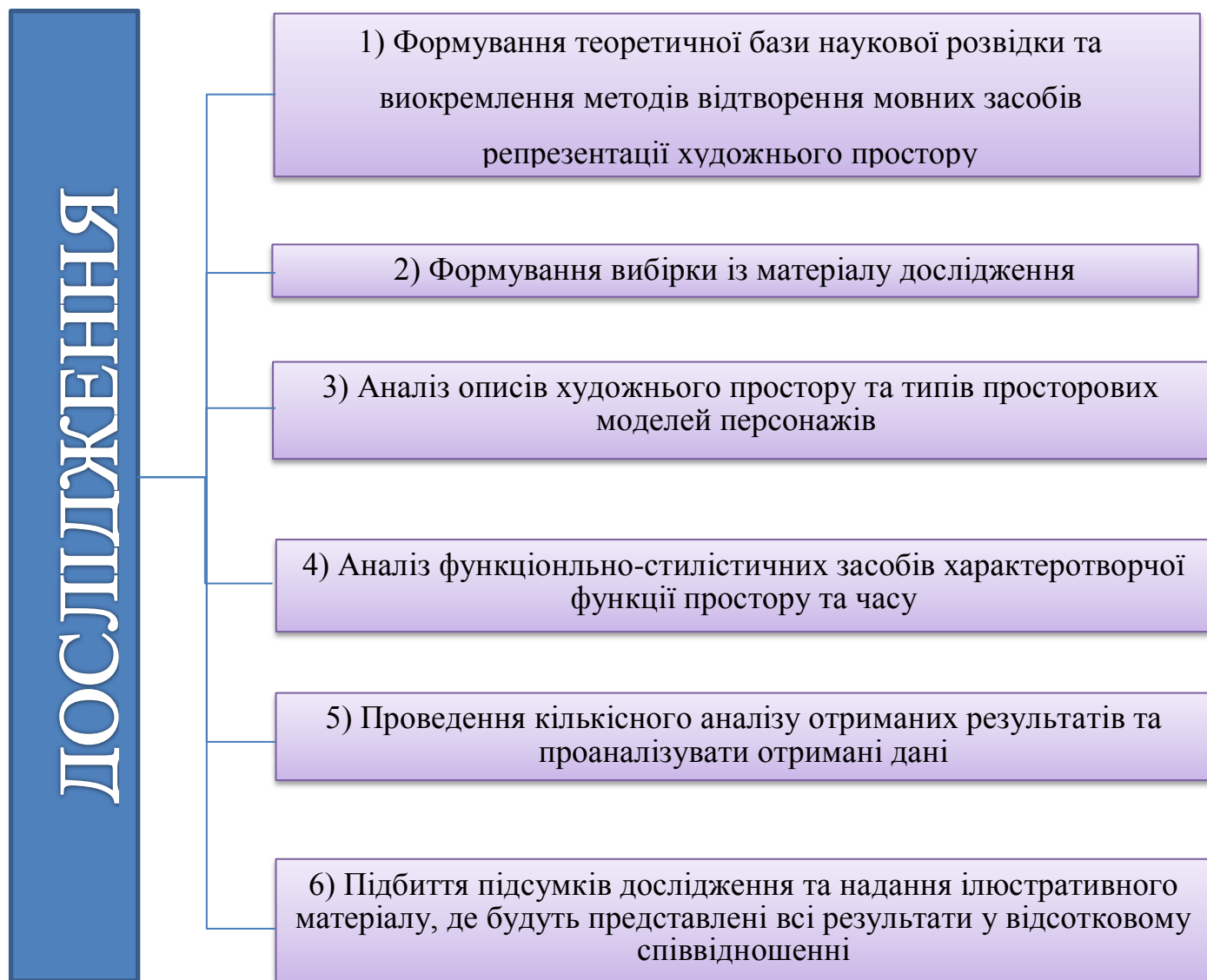
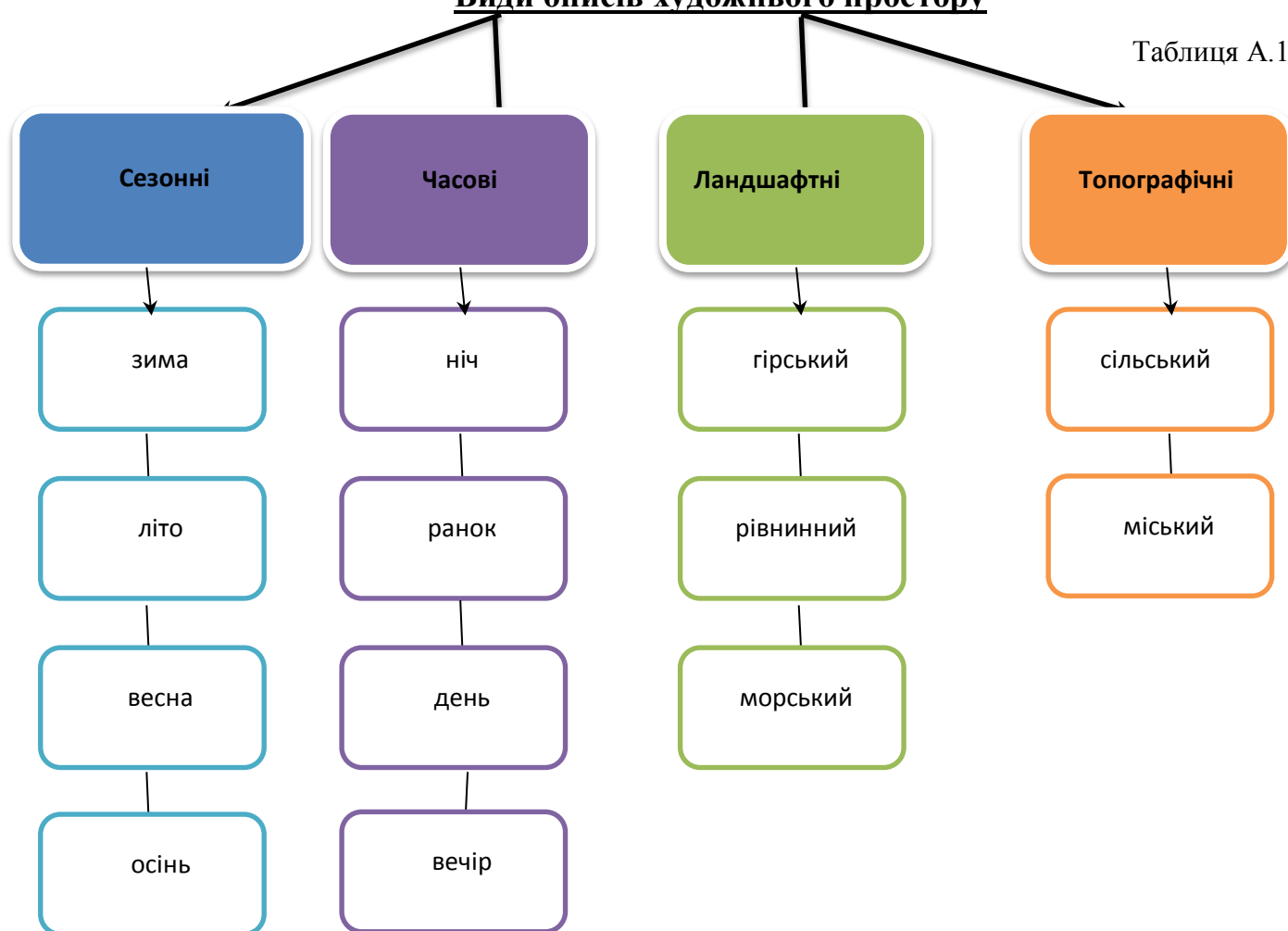


Схема дослідження функціонально-стилістичних засобів



Види описів художнього простору

Таблиця А.1



Мовні засоби репрезентації художнього простору

Таблиця Б.1

Художні засоби	<ol style="list-style-type: none"> 1. Епітет: <i>the snow cold, landscapes white with snow, deep cleft;</i> 2. Рефрен: <i>days when the air was scintillating and frosty, days when the mist enshrouded everything;</i> 3. Уособлення: <i>the touch of the wind on her face, the moon rode up;</i> 4. Метонімія: <i>the snow on her face was spray blowing off the sea;</i> 5. Алегорія: <i>she rocked on the swell of a wave;</i> 6. Персоніфікація: <i>the garden came to life, buds pushed, the hyacinth Bart had brought, came a strong stem, the folded bud nestled; the sea murmured; the pines murmured;</i> 7. Метафора: <i>the morning light falling silver over the valleys; the mountain train roared, cleft of the valley lay below, gale was blowing;</i> 8. Паралелізм: <i>The day she took her first walk to the road the daffodils broke in a flourish of golden flags. There was ecstasy in the air, the whole world was full of excitement and joy, and laughter was on her lips incessantly.</i>
Повтор слів	<p>«The sea was near at hand, but not intrusive; it murmured, and he thought it was the pines; the pines murmured precisely the same tones, and he thought they were the sea»</p> <ul style="list-style-type: none"> • (the sea, he, thought, the pines, murmured)
Символізм	<p>словесне представлення тріади «небо – земля – вода»</p> <p>«Beyond the closed windows the moon rode up, a full and brilliant moon, so that the stilly darkened country dissolved into shape and shadow, and owls hooted; ...and on the gleaming river every fallen leaf that drifted down carried a moonbeam...».</p>